

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES / SAINT-DENIS

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES

INSTITUT FRANÇAIS DE GÉOPOLITIQUE

Thèse de doctorat

Discipline : Géographie, mention Géopolitique

Présentée et soutenue publiquement par **Ayşan SÖNMEZ** le 12 décembre 2024

Les territoires du théâtre arménien au XIXe siècle, d'Istanbul à New York, en passant par Tbilissi et Moscou

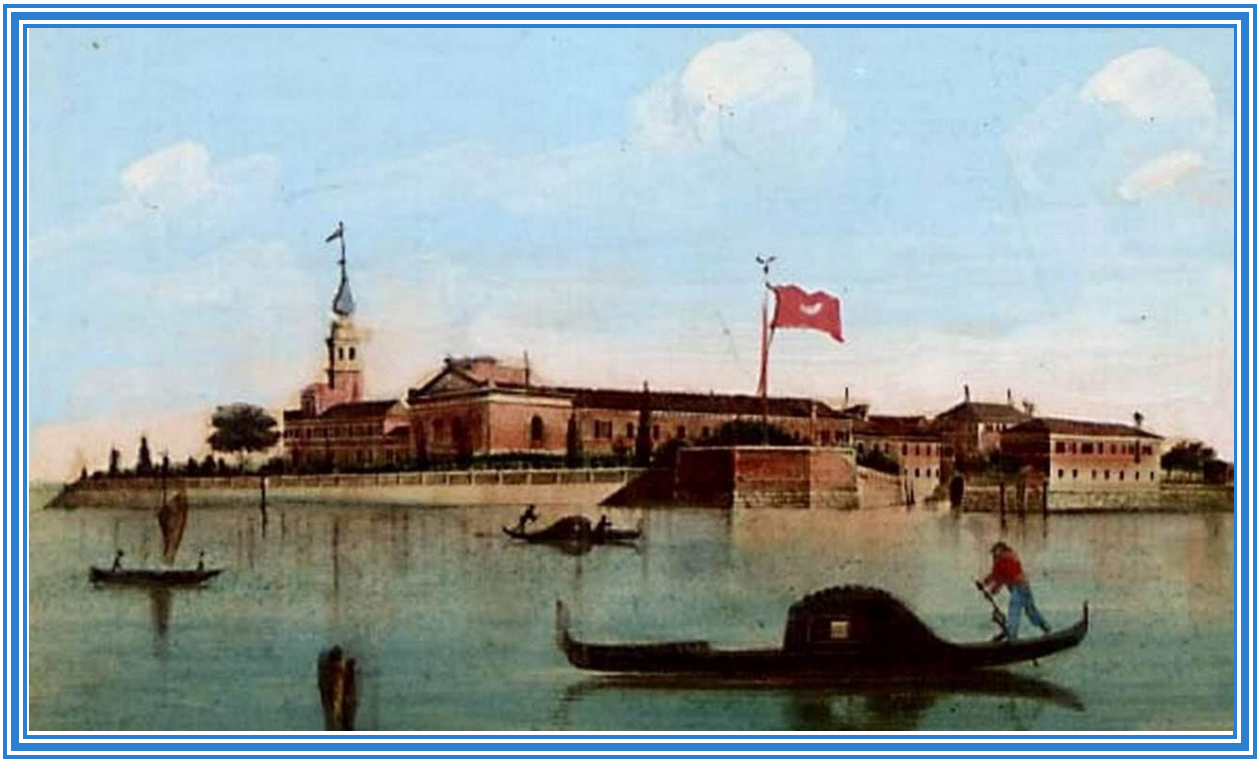
Thèse dirigée par :

SENİ Nora, professeure à l'Université Paris 8, IFG

Composition du jury :

AKGÖNÜL Samim, professeur à l'Université de Strasbourg (rapporteur)
MIGNON Laurent, professeur de littérature turque à l'Université d'Oxford (rapporteur)
STRAUSS Johann, maître de conférences honoraire à l'Université de Strasbourg
MUHIDINE Timour, maître de conférences à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)

À mes chers parents, Cihan et Mehmet Nihat…



Le lieu où l'histoire commence : l'îlot San Lazzaro à Venise arborant le drapeau ottoman

Les territoires du théâtre arménien au XIXe siècle, d'Istanbul à New York, en passant par Tbilissi et Moscou

Résumé :

Cette thèse est le résultat d'une démarche dans une perspective de « géopolitique culturelle », domaine qu'elle s'efforce d'inaugurer. Elle analyse la formation d'un mouvement, le nationalisme au théâtre, et son itinéraire territorial au XIXe siècle. Elle examine la diffusion du théâtre ottoman arménien qui, inspiré du théâtre européen, se politise et se diffuse à travers le bassin Méditerranéen oriental, les territoires ottomans, la mer Noire et le Caucase du Sud. Comment cette forme théâtrale évolue-t-elle dans les différents territoires qu'elle traverse, et que révèle-t-elle de leur nationalisme ? Cette thèse explore les acteurs, les réseaux, les contradictions, les conflits, les alliances, les représentations et les zones d'influence qui varient en fonction des territoires parcourus par cette alliance entre théâtre et nationalisme.

Entre 1839, année où l'Empire ottoman adopte officiellement une politique de modernisation de l'État et 1923, date de la fondation de la République de Turquie, la zone d'influence du théâtre ottoman arménien connaît de profondes transformations politiques. Il fonctionne comme une balle de billard sur une table. Chaque coup de queue, c'est-à-dire chaque développement politique, qu'il soit favorable ou destructeur, modifie l'itinéraire et les stratégies d'évolution de ce théâtre.

La thèse s'interroge sur la manière dont cette forme théâtrale et nationaliste finit par être marginalisée après son apogée en 1860s en raison de la conjoncture géopolitique. Quels sont les acteurs qui se sont appropriés du théâtre comme scène des représentations du catholicisme, de la civilisation européenne et du nationalisme, et comme « *soft power* » (la puissance douce) ? Quels types de conflits cela a-t-il provoqués ? Comment dans ce contexte le théâtre arménien s'est-il marginalisé et criminalisé par le pouvoir central lorsque des « *hard powers* » (la puissance dure) sont intervenus dans ses territoires ?

MOTS CLES : géopolitique, théâtre, ottoman, arménien, turc, nationalisme, musulman, chrétien, catholique, Mékitariste, Empire ottoman, République de Turquie, Méditerranée, mer Noire, Italie, France, Russie, Crimée, Caucase du Sud, Istanbul, Tiflis

The Territories of Armenian Theater in the 19th Century, from Istanbul to New York, via Tbilisi and Moscow

Abstract:

This dissertation results from an approach within the perspective of "cultural geopolitics", a field it seeks to inaugurate. It analyzes the formation of a movement, nationalism in theater, and its territorial trajectory in the 19th century. It examines the diffusion of Ottoman-Armenian theater, inspired by European theater, which became politicized and spread across the Eastern Mediterranean, Ottoman territories, the Black Sea, and the South Caucasus. How did this theatrical form evolve in the different territories it traversed, and what did it reveal about their nationalism? This dissertation examines the actors, networks, contradictions, conflicts, alliances, representations, and zones of influence that varied according to the territories crossed by this alliance between theater and nationalism.

Between 1839, the year in which the Ottoman Empire officially adopted a policy of state modernization, and 1923, the date of the establishment of the Republic of Turkey, the sphere of influence of Ottoman Armenian theater underwent profound political transformations. During this period, the art of theater resembled a billiard ball on a table. Every stroke of the cue, every political development, whether beneficial or destructive, altered the trajectory and strategies of this theater's evolution.

The dissertation asks how this theatrical and nationalist form was marginalized by geopolitical circumstances after its heyday in the 1860s. Who were the actors who appropriated the theater as a stage for representations of Catholicism, European civilization, and nationalism, and as a form of soft power? What kinds of conflicts did this generate? In this context, how was Armenian theater marginalized and criminalized by the central government as hard powers intervened in these territories?

KEYWORDS: geopolitics, theater, Ottoman, Armenian, Turkish, nationalism, Muslim, Christian, Catholic, Mekhitarist, Ottoman Empire, Republic of Turkey, Mediterranean, Black Sea, Italy, France, Russia, Crimea, South Caucasus, Istanbul, Tbilisi

Remerciements

Bien que cette thèse soit le fruit de mon travail personnel, elle a bénéficié de nombreuses contributions intellectuelles et scientifiques bienveillantes.

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à ma directrice, Madame Nora Seni. Elle m'a accompagnée et inspirée tout au long de ce processus de recherche. J'ai entrepris ce travail sous sa direction, en essayant de répondre à la question « À quoi sert la géographie ? » dans le contexte du monde culturel et intellectuel ottoman. Mme Seni m'a encouragée à réfléchir en reliant culture, politique et géographie et à élaborer une instrumentation conceptuelle qui permette de traiter en même temps des questions relevant de l'histoire politique, de l'histoire de l'art et de la géopolitique. Guidée par ce parti-pris, cette thèse a tenté d'élaborer une approche que je crois novatrice en termes de « *géopolitique culturelle* ».

Je remercie également les membres de l'Institut Français de Géopolitique (IFG), et notamment Monsieur André Filler pour leurs commentaires et critiques.

Ce travail est le fruit d'un long parcours, et je tiens à remercier un grand nombre de personnes qui ont contribué à mon développement académique. Je commencerai par mon université d'origine, l'Université du *Boğaziçi*, ainsi que par sa tradition démocratique. De même, je remercie l'Ensemble des Arts du Spectacle du *Boğaziçi* (*Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu* - BGST), où j'ai pris des responsabilités devant, sur et derrière la scène pendant de nombreuses années, ainsi que la revue *Mimesis* Théâtre Traduction/Recherche, dont j'ai été une éditrice active pendant de nombreuses années.

La première source d'inspiration pour ce travail a été un court article du professeur Boğos Levon Zekiyan. En lisant son article, j'ai ressenti qu'il y avait bien plus que du théâtre, que j'allais découvrir un monde différent, et c'est ainsi que mon voyage a commencé. Son article sur le théâtre ottoman arménien et ses pratiques centrées sur Istanbul et sur Tiflis m'ont poussée à approfondir mes recherches, à lire davantage et à collecter des documents. De même, sans le travail de mon ami Yervant Baret Manok, disparu lors de la pandémie de 2019, je n'aurais pas pu en apprendre autant sur l'héritage multilingue du théâtre ottoman arménien.

Je ne saurais oublier de mentionner Yetvart Tomasyan et Payline Tomasyan, les fondateurs des éditions *Aras* à Istanbul, qui ont joué un rôle crucial dans ma formation intellectuelle (ainsi que dans celle de plusieurs générations en Turquie). Grâce à eux, j'ai appris bien des choses qui ne se trouvent pas dans les livres. Je souhaite également exprimer ma gratitude à Bercuhi Berberyan et Boğos Çalgıcıoğlu, deux membres fondateurs de l'Ensemble de *Berberyan* à Istanbul. Nous avons partagé la scène, produit des publications et organisé des événements ensemble afin de mettre en valeur l'héritage théâtral multilingue d'Istanbul.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les institutions arméniennes de Paris et de Lyon pour leur soutien et leur ouverture tout au long de cette étude. La Source d'Arménie de Lyon a répondu à mes questions sur l'école Mekhitariste de Venise et m'a orientée vers les bonnes personnes. La bibliothèque *Nubar* de l'UGAB m'a aidée à trouver les sources que je cherchais et a vérifié mes traductions lorsque cela était nécessaire.

Je remercie également les membres du jury qui ont bien voulu lire mon travail et me guider dans les dernières étapes de cette thèse.

Enfin, je souhaite exprimer mes plus sincères remerciements et ma profonde gratitude à mes parents et mes sœurs, qui m'ont toujours soutenue et encouragée tout au long de ce parcours.

Notice préalable

Traductions

Toutes les traductions de citations et de titres d'articles ou d'ouvrages sont de l'auteur, sauf indication contraire.

Images

Dans cette thèse, toutes les images dont les propriétaires ne sont pas spécifiés ont été obtenues en ligne.

Noms propres et caractères turcs

Dans le texte, les noms propres en turc (noms et prénoms de personnes, de lieux, d'institutions, de partis politiques, etc.) n'ont pas été francisés et ont été inscrits en turc en employant les caractères spéciaux turcs. Ce qui suit est une notice pour les prononciations de ces lettres spécifiques :

« c » : [dʒ] se prononce *dj*, comme dans « ho**dj**a »
« ç » : [ʧ] se prononce *tch*, comme dans « ma**tch** »
« g » : [g] se prononce toujours dur, comme dans « **g**arçon »
« ğ » : [ɯ] ne se prononce pas, sert à allonger la voyelle qui le précède
« h » : [ɦ] se prononce toujours expiré, comme dans « ***h****ello* » en anglais
« ı » : [ɯ] sans équivalent en français — entre a fermé et e ouvert
« ö » : [œ] se prononce *eu*, comme dans « p**eu** »
« ş » : [ʃ] se prononce *ch*, comme dans « **ch**at »
« u » : [u] se prononce *ou*, comme dans « v**ou**s »
« ü » : [y] se prononce *u*, comme dans « t**u** »
« y » : [j] se prononce *y*, comme dans « **y**aourt »

Sommaire

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE 1
Eurêka ! Les nationalistes découvrent le théâtre comme instrument 1
Le théâtre ottoman arménien — vecteur du nationalisme 3
Une révolution culturelle déclenchée par le nationalisme 4
La conquête des cœurs et des esprits via le théâtre 5
Réverbération du nationalisme dans différents territoires — « Le Tour du monde en un siècle » 7
Pénétration dans l'Empire ottoman 8
Créer une nouvelle langue pour atteindre les différents segments de la société — l'Arménien occidental (Istanbul) 8
L' « empire culturel arménien » 10
L'escalade des conflits 10
Les travaux pré-étatiques : réseaux, faillite 11
1. Problématisation et questions de la recherche 12
1.1 Questions de recherche 13
1.2 L'ambition de la thèse 13
2. Méthodologie 14
2.1 Périodes et territoires 14
2.2 La géographie sert aussi à analyser les rivalités culturelles 15

2.3 Le diatope de la sphère culturelle 17
2.4 État de l'art, présentation critique et nouveauté de la recherche 17
2.5 Sources 19
2.6 Les langues et le terrain 20
3. Enjeux les puissances posées 20
3.1 Les acteurs 21
3.2 Conflit entre les Églises (apostolique et catholique) 22
3.3 La coopération avec la France et l'Italie 24
4. Géopolitique et théâtres arméniens 25
4.1 Une force géopolitique multifonctionnelle 25
4.2 Le réservoir de représentations 26
4.3 Pour archiver la mémoire 27
5. Hypothèses 30
5.1 Empires et États-nations sont-ils des ennemis irréconciliables ? 30
5.2 L'Europe est-elle un vecteur de progrès universel ? 33
5.3 Le théâtre européen est-il un flambeau du nationalisme ? 34
5.4 Le théâtre, outil de pénétration des idées révolutionnaires, des nations et du nationalisme pour les masses 37
5.4.1 La sphère de l'opinion publique en tant qu'outils de persuasion 38
5.4.2 La montée en puissance de l'opinion publique après la guerre de Crimée 40
6. Présentation du plan de la thèse 41
Schéma des acteurs du théâtre arménien ottoman 47
Flux des acteurs 48
PARTIE I : LA TERRE 50
Prologue de partie I 51
1. Flux vers la Méditerranée 51
2. Flux vers les esprits et les âmes 52
3. Flux vers la nation et la patrie 53
CHAPITRE I : VENISE - D'UN ESPACE A UN TERRITOIRE 54
1. Modernisation Arménienne : un nationalisme d'origine religieuse 62
1.1 L'Église catholique et la création de la nation 62
1.2 Les acteurs et l'enjeu 66
1.3 La modernisation arménienne : périodes et territoires 69
1.3.1 Période de formation (1520-1620) 69

1.3.2 Renaissance du capitalisme arménien (1630-1700) 70
1.3.3 Période humaniste (1700-1840) 70
1.3.4 La période de sécularisation (1840-1915) 74
2. La Méditerranée arménienne : acteurs, représentations et conflits qui étaient « en mouvement » ou « naviguant » dans les rivalités de pouvoir 77
2.1 La Méditerranée et les représentations conflictuelles qui l'entourent 79
2.2 Les extensions de la Méditerranée 80
2.3 La France, la Méditerranée et l'Orient revisité 83
2.4 La France, protectrice des Arméniens catholiques 85
2.5 Arméniens catholiques, le Charte officielle qui les protège dans l'Empire 87
2.6 Les Ottomans et les racines byzantines : un même territoire, des tensions différentes 89
3. Le Centre de la modernisation : Սուրբ Ղազար, *Surp Ğazar, San Lazzaro Degli Armeni* 90
3.1 Un territoire de échanges et de conflits 90
3.2 Une circulation géopolitique à l'intérieur des frontières fluides des empires 91
3.3 Venise : microcosme et hétérotopie 92
3.4 Une petite île, une grande mission : de l'espace au territoire 92
3.5 L'ordre mekhitariste de San Lazzaro : l'acteur de l'encadrement 95
3.6 L'abbé Mekhitar - Un modèle, un prototype d'acteur 97
3.7 Publications : le périodique Pazmaveb 101
3.8 Diplomatie et visibilité internationale 105
3.9 Les représentations : idées, perceptions, imaginaires collectifs 105
CHAPITRE II : MEMOIRE THEATRALE DU TERRITOIRE ET THEATRE EUROPEEN COMME INSTRUMENT 108
1. La Culture : une force géopolitique 117
1.1 Une force géopolitique locale et internationale 118
1.2 Diplomatie interne : gagner la confiance et l'affection de la population 119
1.3 Politique culturelle pour les masses : le théâtre des idées révolutionnaires du nationalisme 120
1.4 Du drame religieux au drame séculaire 121
1.5 Les acteurs de l'influence : la France et l'Italie 122
1.6 L'Europe, vecteur de progrès universel 123
2. Le théâtre européen moderne hors de l'Europe 124
2.1 Conflit pour un empire : homogénéité contre cosmopolitisme 124
2.2 Mission du théâtre : mondialisation contre colonisation 127
3. Le théâtre européen et mobilisations dans le territoire Ottoman 130
3.1 L'Asie Mineure, bassin de l'hybridité théâtrale : flux, rencontres et conflits 130

3.1.1 La première vague : l'influence hellénistique en Asie Mineure et le blocus perse 131
3.1.2 L'intervention de l'Islam : l'interdiction des formes hellénistiques 133
3.1.3 La deuxième vague : territoires de la circulation des formes traditionnelles, les Juifs ottomans porteurs de culture 134
3.1.4 La troisième vague de mondialisation dans le territoire et l'Empire ottoman 137
3.1.4.1 Communautés ottomanes et théâtre moderne 140
3.1.4.2 Communauté juive 141
3.1.4.3 Communauté grecque/roum et bulgare 142
3.1.4.4 Communauté arménienne 143
4. L'époque ottomane - La belle époque et les arts du spectacle 144
4.1 Création d'un quartier européen : Péra/Galata 146
4.2 Le sultan : le ministre de la Culture - la première réforme 147
4.3 Les acteurs - les hommes des Tanzimat 148
4.4 Guerre de Crimée - la deuxième réforme 148
4.5 Création de la ville européenne : une municipalité moderne 150
4.6 Le théâtre Naum : un model impérial 151
4.7 Gedikpaşa - le pluralisme culturel dans une salle de théâtre 154
CHAPITRE III : LE NATIONALISME ARMÉNIEN - UN HÉRITAGE CACHÉ 159
1. Le bouleversement de la topographie culturelle du territoire 169
1.1 Le nationalisme arménien : un phénomène criminalisé 169
1.2 Le risque d'une interprétation centrée sur le génocide - cacher le patrimoine culturel 171
1.3 Les zones de génocide : la destruction du tissu ancien d'un territoire 172
1.4 La « mémoire multiple » menacée - du pluriel au singulier 174
1.5 Les représentations dans le monde intellectuel des lecteurs ottomans 175
2. Le Conflit : le nationalisme comme fossoyeur d'Empires 177
2.1 Empires et États-nations : des ennemis irréconciliables 177
2.2 Le nationalisme et le choc des civilisation 179
2.3 Le territoire d'influence : L'essor de centralisation au sein de l'Empire 180
3. Le nationalisme arménien : une longue histoire, une indépendance tardive 182
3.1 Négocier l'indépendance au sein des empires 182
3.2 Les acteurs de la négociation : les familles royales 186
3.3 La question arménienne : le congrès de Berlin en 1878 187
3.4 Caucase du sud : des « frères opprimés » à l'« ennemi du Tsar » 188
3.5 Le modèle à suivre : les Arméniens et la culture byzantine 188

3.6 La continuité : les Arméniens et l'Empire ottoman 189
3.7 L'échec de l'ottomanisme - l'échec des réformes 191
3.8 De la conscience nationale à la déportation massive 193
3.9 Les Arméniens : au cœur de la question orientale 196
4. La ruche du nationalisme : les écoles de la communauté arménienne 198
4.1 Murad Rafaelyan Collèges 200
4.2 Les écoles sous l'influence du nationalisme arménien 202
4.3 Nationalisme et philanthropie : la « nation commune » et le bénéfice « universel commun » 203
CHAPITRE IV : LES POLITIQUES CULTURELLES DES MEKHITARISTES ET LEUR DIFFUSION 210
1. Contradiction : la naissance grâce au nationalisme et marginalisation à cause du nationalisme 214
2. La mobilisation d'en haut – le théâtre multiculturel versus le théâtre culturel pluraliste 217
3. L'influence du théâtre 218
3.1 Prototypes des acteurs 220
3.2 L'itinéraire 221
3.2.1 Le réseau de Venise 223
3.2.2 Le réseau d'Istanbul 224
3.2.3 Le réseau de Crimée 225
3.2.4 Le réseau de Tiflis 227
3.2.5 Le réseau de Moscou 227
4. Circulations territoriales des théâtres en Arménien occidental et en Turc 228
4.1 Venise - une école de publication turque avec un nouvel alphabet Arménien 229
4.2 Territoire de la circulation des publications en Turc en alphabet Arméniens 230
CHAPITRE V : LES REPRESENTATIONS : LE REPERTOIRE DU THEATRE MEKHITARISTE 232
1. La géographie politique 238
1.1 Les représentations géopolitiques 239
1.2 L'acculturation 240
2. Les pièces de théâtre produites à Venise (1774-1860) 241
2.1 Données numériques 243
2.2 Troupe théâtrale et périodes de mise en scène 243
2.3 Le public 244
2.4 Les financeurs 246
2.5 Territoire des pièces de théâtre 246
2.6 Dates sans représentation théâtrale 247

3. Les représentations dans les pièces de théâtre 247
3.1 Première période (1774-1806) : l'influence de la tradition théâtrale des Jésuites 248
3.1.1 Le nouveau testament 249
3.1.2 L'ancien testament 249
3.1.3 Les rois d'Arménie 250
3.1.4 Une exception - la première comédie, en 1799 252
3.1.5 Une première adaptation inspirée du « Horace » de Corneille (1804 et 1805) 252
3.2 Deuxième période (1807-1820) : la rupture épistémologique avec la tradition théâtrale des Jésuites et changement de paradigme 253
3.2.1 Le Turc et l'Arménien d'Istanbul sur scène après la révolution linguistique 254
3.2.2 Ouverture d'écoles mekhitaristes à Istanbul et en Crimée 255
3.2.3 L'ancien et le nouveau testament 256
3.2.4 Rois d'Arménie 257
3.2.5 La vie quotidienne des Ottomans et d'Istanbul 257
3.2.6 Langue turque et Turcs 258
3.2.7 Influence de Goldoni et de Molière - adaptations 259
3.2.8 Arménien provincial 260
3.2.9 Les sultans ottomans sur la scène de Venise - sultan Selim et sultan Murad 261
3.2.10 L'histoire mondiale 262
3.3 Troisième période (1821-1860) : l'antiquité, œuvres originales, adaptations et traductions d'auteurs européens 262
3.3.1 L'antiquité 263
3.3.2 Maîtriser Molière et Goldoni 266
3.3.3. Les héros apostoliques de la scène catholique 267
Epilogue de partie I 270
PARTIE II : LE VOYAGE 272
Prologue de partie II 273
1. L'influence du théâtre ottoman arménien 274
2. Territoires 275
3. Conflits 276
4. Les échelles des nationalismes 276
5. Le conflit : la division culturelle après la division religieuse 278
6. L'effondrement du réseau nationaliste 279
CHAPITRE I : ISTANBUL – DES BEAUX JOURS À LA GUERRE 281

1. Consolider la communauté 284
1.1 La nouvelle génération laïcisée et embourgeoisée 285
1.2 Istanbul - représentations et domaines d'influence multiples 286
1.3 Le théâtre - une force géopolitique multifonctionnelle entourant la ville 288
1.4 Des jalons historiques 294
1.5 Les plaques tournantes du théâtre nationaliste : la circulation des acteurs arméniens 296
1.5.1 Izmir 298
1.5.2 Trabzon 298
1.5.3 Bursa 299
2. Istanbul - la topographie culturelle du territoire 299
2.1 Istanbul ottoman : un microcosme et une hétérotopie 301
2.2 Cacophonie des convictions versus une unité idéologique 305
2.3 Un territoire d'échanges et de conflits 305
2.4 Nouvelle structuration : dualité entre modernité et tradition 307
3. Les événements géopolitiques soutenant la pénétration du théâtre ottoman arménien 311
3.1 Le décret de Tanzimat (1839) et le changement dans les structures traditionnelles 312
3.1.1 L'aspiration à la sécularisation de la communauté arménienne 312
3.1.2 La politique d'ottomaniste 312
3.2 Les révolutions libérales de 1848 et la jeunesse arménienne 313
3.3 L'Édit de Réforme (1856) – généralisation de la scolarisation 314
3.3.1 Les écoles - la construction d'une identité nationale 314
3.3.2 Associations nationalistes et branchement vers l'Anatolie 317
4. Le Théâtre arménien à Istanbul 318
4.1 Théâtre dans les maisons : Kuruçeşme, Ortaköy, Bebek, Üsküdar 318
4.2 Prototypes des Acteurs de la Première Génération 319
4.2.1 Minas Pıjışgyan (Medici) (1777-1851) 320
4.2.2 Bedros Minasyan (1799-1867) 320
4.3 Théâtre de quartiers : Ortaköy, Hasköy, Péra, Kuzguncuk, Kadıköy 321
4.3.1 Des voies divergentes : vers un théâtre laïque 322
4.3.2 Le théâtre à Ortaköy (1856-1861) - Front nationaliste 323
4.3.3 Le théâtre à Hasköy (1859-1860) – Vers le premier théâtre professionnel arménien 326
4.3.4. Péra – Les territoires du Sultan et du Patriarche d'Istanbul 327
4.3.5 La scène de Kuzguncuk (1862-1866) et Bedros Turyan (1851-1872) 329

4.3.6 La scène de Kadıköy – les femmes arméniennes sur scène 330
4.4 Troupes de théâtre arméniennes professionnelles 330
4.4.1 La Cirque Aramyan (1846-1866) - soutenir l'entrepreneuriat local 331
4.4.2 Le Théâtre de l'Orient (1859-1862) – le premier théâtre professionnel 334
4.4.3 Le Théâtre Vartovyan (1867-1878) – le théâtre multiculturel de l'Empire ottoman 337
4.4.4 Le Théâtre Mağakyan (1872-1873) – le théâtre nationaliste confiné à Ortaköy 342
4.4.5 Le Théâtre Bengliyan (1877–1887) – opérettes de synthèse entre l'orient et l'occident 342
4.4.6 Le Théâtre Fasulyacıyan (1880–1885) – alliance avec le Pacha ottoman à Bursa 343
4.4.7 Le Théâtre Mınakyan (1885–1908) – crise nationaliste, criminalisation et changement de régime 343
5. L'Empire ottoman utilisant le théâtre moderne à des fins géopolitiques 344
5.1 La Puissance Douce maintenant entre les mains du Sultan 345
5.2 Les Sultans ottomans comme Ministres de la Culture 346
5.3 Création d'un district européen : Péra/Galata 346
5.4 Réaliser des réformes pour faire partie de la Ligue des États puissants 349
5.5 Les acteurs – Les Hommes du Tanzimat 349
5.6 Guerre de Crimée - la deuxième réforme : plus de lieux pour le théâtre 350
5.7 Municipalité moderne – la commission d'urbanisme 351
5.8 Théâtre moderne local – mise en œuvre contrôlée 352
5.8.1 Théâtre Naum (1844-1870) – le premier théâtre impérial 353
5.8.2 Tiyatro-i Osmani (1870-1880) - Un lieu partagé pour les Ottomans 356
5.8.2.1 Un nouvel acteur : les Jeunes-Ottomans – les Jeunes-Turcs 357
5.8.2.2 Théâtre turc et dramaturgie 359
5.8.2.3 Comité de surveillance et de censure 359
5.9 La crise politique autour du Tiyatro-i Osmani de Gedikpaşa 362
6. Marginalisation de théâtre ottoman arménien 366
6.1 La mort d'Ali Paşa, architecte des Tanzimat 366
6.2 Le nationalisme militant et la réaction aux réformes en province 367
6.3 La Guerre ottomano-russe (1877-1878) et le traité de Berlin 369
6.4 La jeunesse arménienne liée aux États-Unis et à la Russie 372
6.5 La militarisation du nationalisme arménien en province 372
6.6 Le nationalisme militariste exporté du Caucase 374
6.7 Les pertes territoriales de l'Empire ottoman après la guerre russo-turque (1877-1878) 375
6.8 Crise économique et famine en Anatolie (1874-75) 376

CHAPITRE II : LA CRIMEE – UNE VENISE ALTERNATIVE 382
1. Exclusion de l'historiographie 386
1.1 Rivalités des pouvoirs en mer Noire 387
1.2 Le territoire cédé à la Russie par l'Empire ottoman 390
2. Le théâtre arménien en Crimée 392
2.1 Deux orientations dans le théâtre et le nationalisme : traditionaliste et radicale 393
2.1.1 Orientation traditionaliste : le Père Minas Pıjişgyan (Medici) (1777-1851) 393
2.1.2 Théâtre dans un collège de Karasubazar (1824-25) 394
2.1.3 Orientation radicale : Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892) 396
2.1.4 Théâtre au collège Khalibyan (1861-62) 396
2.1.4.1 La pièce Arşag II (1861) 397
2.1.4.2 La comédie Alafranga (1862) et les bals d'Istanbul 398
2.1.5 Un nationalisme pris dans les griffes de la religion 400
3. L'archevêque d'Istanbul et le prince Lusignan Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892) 401
3.1 Une tradition et un prototype d'auteur dramatique empêches par les conflits politiques 402
3.2 La dévalorisation de l'instrument culturel et la transformation du militant en figure de magazine 403
3.3 Pourquoi la pièce Alafranga a-t-elle été écrite ? Crise politique et eurocentrisme 405
4. Paris et la revue *La Colombe du Massis* (1855) : Création d'une nouvelle plaque tournante 406
4.1 De Paris à Istanbul, Izmir, Alexandria, Yaş, Izmit, Vienna, St. Petersburg et Tiflis 406
4.2 Intégration avec les intellectuels français - Vers une nouvelle élite franco-arménienne 410
4.3 Déplacement à Feodosia, rapprochement avec la Russie et affaiblissement des liens avec la France 411
5. *Alafranga* (1862) et la moralité communautaire 412
5.1 L'influence du théâtre et la comédie comme outil d'éducation communautaire 412
5.2 Comment le bon citoyen arménien doit-il se moderniser ? 413
CHAPITRE III : TİFLİS - L'INGÉNIERIE THÉÂTRALE NATIONALISTE : DU HAUT VERS LE BAS 416
1. Influence et représentations catholiques dans le territoire apostolique à travers le théâtre 422
1.1 Nationalisme militarisé et théâtre arménien dénationalisé 423
1.2 Appropriation de l'accumulation théâtrale par l'État-nation 424
1.3 Marginalisation du nationalisme arménien en Russie 425
2. Géopolitiques du Transcaucasie - Rivalités anciennes, enjeux nouveaux 429
2.1 Un territoire dont le régime change constamment 431
2.2 Dirigés par les Perses et les représentations iraniennes 432

2.3 De l'hégémonie du Shah à celle du Tsar : lieux de l'influence russe 433
2.4 De la démographie multi ethnique à l'arménisation 434
2.5 Le Grand jeu russe : une possibilité de région autonome dans le Caucase du Sud ? 438
2.6 Le développement du commerce à travers la région comme colonie 439
2.7 Prospérité et intégration à la Russie : russification 440
2.8 Le « Polozhenie » (1836 - Statut) et l'exclusion de l'Eglise des affaires politiques 442
3. Formation de la conscience nationale chez les Arméniens du Caucase du Sud 444
3.1 Consolidation sous l'autorité russe 444
3.1.1 Le conflit : les différences de classe et d'éducation au sein de la communauté 445
3.1.2 Conscience nationale importée de Venise à Vienne, à Istanbul et à Izmir 446
3.1.3 Investissement dans le nationalisme : les écoles arméniennes dans le Caucase du Sud 447
3.1.4 Les jeunes nationaux élevés dans la tradition russe et allemande 448
3.1.5 Le gap linguistique pour la consolidation - une langue différente dans des territoires différents 448
3.2 Productions intellectuelles et littéraires 449
3.2.1 Représentations dans le milieu intellectuel des Arméniens orientaux 449
3.2.2 Premières activités nationalistes dans les écoles 450
3.2.2.1 Collège Lazaryan (1815-1821) à Moscou 450
3.2.2.2 Collège Nersesyan (1824) à Tiflis 451
3.2.2.3 Gevorgian Jemaran (1874) à Eçmiyadzin 452
3.2.2.4 Étudiants arméniens à l'université allemande de Dorpat (années 1830) 452
3.2.3 Premières activités nationalistes dans les écoles 453
4. Théâtre arménien dans le Caucase du Sud 454
4.1 Les réseaux et acteurs locaux 456
4.1.1 Collège Nersesyan et acteurs du théâtre 457
4.1.2 Le patriarche Mateos Ier de Constantinople et la renaissance dans le collège (1861) 457
4.1.3 Harutyun Alamdaryan (1824 – 1830) et le nationalisme arménien 459
4.1.4 Kalust Şermazanyants et Polozhenie victimes artistes de théâtre 460
4.1.4.1 Guerre civile et coup d'État à Tiflis (1865) 461
4.1.4.2 Nouvelle polarisation – « la petite maison » de Tiflis (1859) 461
4.1.5 Mikael Nalbantyan et le nationalisme socialiste 462
4.1.6 A nouveau... Trois enseignants fondateurs : Garenyants, Batganyants, Apamelikyants (1860) 463
4.1.7 De l'école à la grande place : Famille Tamamçiyants et Prince Krikor Ivanich Izmiryants 464

4.1.8 Le Trio de Tiflis dans les villages (1865-1866) - Militants du théâtre 465
4.1.8.1 Les Acteurs 466
4.1.8.2 Le répertoire 467
4.1.8.3 Lieux de réunion - Şuşi 468
4.1.8.4 Théâtre avec le soutien de la population locale et des jeunes du village 468
4.1.8.5 Vers la sécularisation : Harem/Salam 468
4.1.8.6 « Longue vie à l'Arménie, longue vie à la Géorgie, longue vie à l'Amerigyan, longue vie au Çımışgıyan » 469
4.1.8.7 Lieux de réunion - Erevan 470
4.1.8.8 Église Surp Sarkis et école arménienne 470
4.1.8.9 Qui jouera le rôle de Şuşanig ? - Pas de candidat pour le rôle féminin 470
4.2 Les Acteurs d'Istanbul à Tiflis et dans le Caucase du Sud 471
4.2.1 Cirque Aramyan (1849-1851) - Construire des ponts entre les territoires 475
4.2.3 Tovmas et Baydzar Fasulyacıyan - La formation des jeunes 478
4.2.3.1 Flux de talents et mise en place de réseaux locaux 478
4.2.3.2 Répertoire, représentations - influence d'Istanbul et de Venise 479
4.2.3.3 Les colombes volent après les pièces de théâtre 480
4.2.4 Meropé Kantarcıyan (Siranuş) (1857 – 1932) - La « femme étoile » sur la scène théâtrale de l'Empire ottoman 481
4.2.4.1 Membre d'une famille catholique établie de longue date - avec un réseau catholique à Tiflis 482
4.2.5 Bedros Atamyan (1849-1891) - Élève à Venise et le star acteur shakespearien 484
4.3 Flux de talents - Les acteurs caucasiens à Istanbul 487
4.4. « Quand les eaux se calment » - La stabilité politique et ses effets sur le théâtre 488
4.4.1 Gabriel Sundukyan (1825-19129) – Tiflis 489
4.4.2 Aleksandr Şirvanzade (1858 - 1935) – Bakou 489
4.4.3 Levon Şant (1869-1951) - en exil à Paris, au Caire et à Beyrouth 490
5. Politique culturelle du théâtre soviétique dans le Caucase 491
5.1 Nationalisme versus russification : vers la création d'un Caucase soviétique 492
5.2 Standardisation de la langue et de la culture 492
CHAPITRE IV : MOSCOU, LA RÉVOLUTION D'OCTOBRE ET ÉVASION À NEW YORK 494
1. Les générations du théâtre arménien 502
1.1 La bourgeoisie moscovite rompt ses liens avec les nationalistes arméniens 506
2. L'Institut Lazaryan des Langues Orientales 507

2.1 Une Arménie autonome sous la protection de la Russie 509
2.2 Institut Lazaryan et études théâtrales 510
3. Le Théâtre d'art de Moscou (le MKhAT) et son avant-gardisme 514
3.1 L'aspect politique du système du MKhAT - briser le statu quo artistique et social 516
3.2 Période des studios et expansion (1906-1917) 517
4. Un acteur avec une mission : Yevgeny Vakhtangov 518
4.1 Remettre en cause la révolution de 1917 520
4.2 Ajouter une voix arménienne au théâtre juif - Théâtre Habima de Tel Aviv 522
5. Le MKhAT est en exil 525
5.1 1905 Offensive de l'Armée blanche 526
5.2 Tournée aux États-Unis 526
Epilogue de Partie II 531
CONCLUSION GENERALE 536
Les représentations inhérentes au théâtre nationaliste arménien 536
La topographie culturelle ottomane et ses « facettes » 537
Reconnaissance et mise en visibilité de l'héritage 538
Le théâtre arménien — la face laïque, populaire et centrée sur l'individu 538
Nouveaux axes de recherche 539
Écoles et églises arméniennes 539
Les femmes 540
Villes de théâtre multilingues et multiculturelles — Kars, Trabzon, Samsun, Edirne, Tekirdağ 540
Moscou et Istanbul — Politiques culturelles réformistes 540
Bibliographie Thématique 542

INTRODUCTION GÉNÉRALE

[À l'ère des extrêmes, en tant que nation]
« *Être ou ne pas être, telle est la question…* »
Hamlet, William Shakespeare

Eurêka ! Les nationalistes découvrent le théâtre comme instrument

En 1820, sur l'île de San Lazzaro à Venise, en Italie, lors d'une cérémonie de remise des diplômes dans le monastère de la Congrégation catholique ottomane connue sous le nom de Mekhitaristes, les prêtres diplômés, sous la direction de leurs enseignants, avaient préparé une pièce de théâtre comme chaque année. Parmi le public se trouvait un prêtre catholique d'Istanbul, Garabet Mardirosyan, qui, à la fin de la pièce, se leva et déclara avec enthousiasme : « Dix des plus brillants sermons ne peuvent avoir autant d'impact pour pénétrer l'âme que cette pièce de théâtre[1]. » Un autre prêtre d'Istanbul partagea son avis et ajouta : « À l'époque, nous avons assisté à de nombreuses pièces de théâtre italiennes à Rome, mais aucune ne peut rivaliser, en termes de discours à l'âme, avec la puissance de la fusion des *millet*s[2] dans la comédie des personnages d'Istanbul. » Parsegh Sarkisyan, l'un des plus importants historiens de la Congrégation de Venise qui transmet cette anecdote, ajouta en faisant référence à d'autres pièces jouées par des étudiants : « l'objectif de ce théâtre est de montrer les grands noms de la nation [arménienne], tels que les rois arméniens Vartan et Arşag, et d'enseigner à la nouvelle génération qui étaient ces figures. C'est

[1] Parsegh Sarkisyan : Երկ Հարուրամյա Կրագան Կորզունություն Եվ Նշանավոր Կորզիշներ (Yerk Haruramya Grakan Gorzunutyun Yev Nışanavor Gorzişner - 200 ans d'activités littéraires et d'activistes célèbres), Venedıgo Mıhtiratyan Miyapanutyan (Congrégation Mekhitariste de Venise), Chapitre 11, Tadron (Théâtre), Venise, 1905, p. 189.

[2] *Millets* : Populations ethniques et religieuses ottomanes, les Grecs, les Arméniens, les Juifs, etc.

d'allumer la flamme du patriotisme et de l'amour de la patrie dans leurs jeunes cœurs[3]. » En effet, le théâtre occupera une place importante dans les œuvres publiées par la congrégation dans leur journal officiel *Pazmaveb* (1843) qui pénètre toutes contrées où se trouve la diaspora arménienne. Les diplômés du monastère et du collège apporteront partout où ils iront les motifs théâtraux qu'ils ont appris ici. Ils les enseigneront à leurs élèves et compatriotes.

La mise en scène d'une typologie de caractères stambouliotes s'inspirait de Molière (1622-1673) et de Goldoni (1707-1793). C'était un genre adapté à la société ottomane, interprété et influencé par des formes traditionnelles des arts du spectacle tels que le *meddah* (conteurs publics) et le *ortaoyunu* (théâtre improvisé), ainsi que la *commedia dell'arte* italienne. Les personnages dans les pièces représentaient de différentes communautés ethniques religieuses d'Istanbul : les Arméniens, les Turcs, les Juifs, les Grecs… Les acteurs, envoyés à Venise pour leur éducation, étaient majoritairement des enfants de familles arméniennes de la bonne société d'Istanbul. Les personnages de la scène, principalement l'Arménien, s'exprimaient autant en arménien, qu'en turc ou en grec, en fait dans les différentes langues d'Istanbul.

Les pièces mettant en scène des rois arméniens étaient des drames historiques et des tragédies inspirés par des écrivains italiens et français comme Alfieri (1749-1803), Metastasio (1698-1782), Racine (1639-1699) et Corneille (1606-1684). Elles racontaient l'histoire des rois et des royaumes arméniens qui furent puissants à l'époque de l'Empire byzantin. Ces propos de Garabet Mardirosyan ci-dessus furent tenus environ 50 ans après la Révolution française (1789) et seulement trente ans avant les révolutions libérales européennes (1848), une époque où les nationalismes croissants commençaient à menacer les empires comme autant d'épées de Damoclès. C'était une période où le théâtre en Europe se politisait à la faveur de cet essor de nationalismes. Le théâtre abordait alors principalement les thèmes de la patrie, du patriotisme, de la liberté, de l'indépendance, et de l'individualité, des notions nouvelles pour les empires. Ce fut un tournant pour les Arméniens ottomans. Ils découvrirent la puissance du théâtre ! L'Eurêka du physicien grec Archimède résonnait cette fois-ci dans la bouche des prêtres catholiques ottomans exilés d'Istanbul en 1701 et installés, avec le soutien des catholiques français et italiens, sur la petite île isolée de San Lazzaro près de Venise : « Nous avons trouvé ! » Les Arméniens découvraient au sein de la diaspora le moyen d'élever leur Église et leur nation ! En utilisant le théâtre, ils allaient éduquer et

[3] Sarkisyan, ibidem, p. 190

convaincre les nouvelles générations ! Bien que les représentations théâtrales se déroulaient selon des formes traditionnelles, le contenu et le format étaient essentiellement ceux du théâtre français et italien moderne. Les thèmes aussi.

Le théâtre ottoman arménien — vecteur du nationalisme

Les catholiques ottomans transformèrent cette île de San Lazzaro, qui abritait autrefois un hôpital en un « territoire[4] », en une petite Arménie. Par la suite ils lancèrent un mouvement inspiré des Lumières qui s'est diffusé dans tout le territoire ottoman. C'est un des berceaux du nationalisme arménien, c'est ici que se trouvent des origines des travaux de l'ère « pré-État-nation » arménienne ; c'est là que les Arméniens ont « inventé la nation[5] » et qu'ils ont défini un « imaginaire collectif[6] » en tant que nation, adoptant une langue, une histoire, des traditions et une patrie[7]. Ils ont inventé les caractéristiques du bon jeune/citoyen arménien ; ils ont formé des enseignants, préparé des manuels et programmes scolaires. Ils ont lancé une mobilisation nationaliste pour éduquer et unir leurs compatriotes éloignés. Ils ont agi pour diffuser à la base de la société ces idées pour fabrication de la nation.

---

[4] Claude Raffestin : *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies techniques,1980, p.3

[5] Eric Hobsbawm et Terence Ranger : *Inventing Traditions* (L'invention de la tradition), Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

[6] Benedict Anderson centre son approche sur la notion d'« imaginaire collectif », à partir de laquelle il aboutit à une définition du vocable « nation » : « une communauté politique imaginée » réunissant des gens qui ne se connaissent pas et qui ne se croiseront jamais, mais qui éprouvent un fort sentiment d'appartenance à cette communauté. Cette construction identitaire est une force qui se fonde sur le passé. Elle émerge alors que trois autres éléments perdent de leur influence : la religion (et la « langue sacrée » donnant accès à la seule vérité ontologique), les dynasties (qui permettent de gouverner par la grâce de Dieu) et la conception culturelle du temps (où « cosmologie » et « histoire » se confondent).

Benedict Anderson : *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (Communautés imaginées. Réflexions sur l'origine et la diffusion du nationalisme), Verso London/Newyork, 1999, pp. 1-7

[7] La notion d'Arménie historique est utilisée par les nationalistes des XIXe et XXe siècles pour désigner l'ensemble du territoire qui s'étend de la mer Caspienne à l'est jusqu'à Gesaria (Kayseri en Turquie) en Cappadoce, et du sud de Tiflis jusqu'aux rives du lac d'Urmia et de la Méditerranée.

Levon Boğos Zekiyan : *Ermeniler ve modernite: Gelenek ve yenileşme, özgüllük ve evrensellik arasında Ermeni kimliği* (Arméniens et modernité : L'identité arménienne entre tradition et innovation, spécificité et universalité), Aras Yayıncılık, 2001, p. 36.

Une révolution culturelle déclenchée par le nationalisme

Le mouvement nationaliste arménien s'est accompagné d'une révolution culturelle. À une époque où le domaine de la culture se façonnait indépendamment de la politique et de la religion, mais sous l'influence de ces deux dernières, il créait une sphère attractive pour attirer les masses[8]. La culture est apparue comme un « champ de lutte culturelle » ou « des rivalités dans le domaine culturel » distinctes de la politique et de la religion, mais toujours influencée par les deux[9]. Ce qui a transformé le théâtre en une force géopolitique, c'est la politisation de la culture partout en lien avec les révolutions mondiales, émergeant comme un nouveau domaine dans lequel pouvait s'exhiber le pouvoir de chacun. L'art théâtral fut l'instrument le plus puissant dans ce domaine, sous les feux de la rampe, jusqu'à l'invention du cinéma. Les Arméniens, comme d'autres communautés en voie de nationalisation à travers le monde, ont utilisé cet instrument comme un outil de nationalisme. Grâce à cet art des plus populaires, ils ont fait de la politique. Le divertissement s'était politiquement généralisé à l'échelle mondiale. Le divertissement était utilisé pour convaincre les masses aux idéaux politiques et pour diffuser les idées[10]. Les rôles de ceux qui rivalisaient dans le domaine culturel se diversifiaient également. Les politiciens, les diplomates et les religieux assumaient des missions en tant que ministres de la Culture, directeurs artistiques généraux, conservateurs, curateurs et entrepreneurs artistiques.

---

[8] Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse : *La médiation culturelle-QUE SAIS JE (2018)*, p. 9 https://doi.org/10.3917/puf.aboud.2018.01

Ce que les auteurs veulent dire, c'est qu'il s'agit d'une médiation culturelle par rapport au patrimoine culturel. Je les ai encadrés et utilisés pour décrire le milieu culturel et la mission du théâtre en tant que moyen de divertissement le plus populaire jusqu'à ce que l'art du cinéma gagne en popularité.

[9] Cette évolution a été déclenchée par les révolutions mondiales. Trois révolutions majeures, à savoir la Révolution française (1789), la Révolution américaine (1765-1791) et la Révolution industrielle (1760-1840), ainsi que les révolutions libérales européennes de 1848, ont engendré des perturbations systémiques à l'échelle mondiale. Elles ont instauré des changements profonds dans les mécanismes de gouvernance, de production et de commerce.

[10] L'utilisation du théâtre pour les relations publiques n'est pas nouvelle. Au 19e siècle, elle s'est généralisée. Pour plus d'informations sur la fonctionnarisation des pièces de Shakespeare dans ce sens, nous recommandons la source suivante : N. Rivère de Carles (ed.) : *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power : The Making of Peace* (Diplomatie du début de l'ère moderne, théâtre et soft power : La construction de la paix), Palgrave Macmillan, coll. « Early Modern Literature in History ». Cet ouvrage propose de nouvelles approches pour comprendre la diplomatie du début de l'ère moderne, qui a été une source d'inspiration pour le théâtre de la Renaissance. Il traite également de la manière dont Shakespeare et ses contemporains européens ont puisé leur inspiration dans cette période, ainsi que des idées et des pratiques esthétiques et politiques de la Renaissance qui en ont découlé.

La conquête des cœurs et des esprits via le théâtre

Au XIXe siècle, le théâtre, en tant que divertissement le plus populaire, attirait des foules massives en Europe. Le patronage des troupes théâtrales par la cour ou par les aristocrates diminuait progressivement. Le théâtre était devenu une entreprise, et les acteurs des salariés. Pour survivre et réaliser des profits, il devait attirer de nouveaux spectateurs et mettre en scène plus de pièces. Il y avait encore de nombreux endroits à découvrir en dehors de l'Europe, et les troupes théâtrales européennes affluaient par vagues hors d'Europe. Une de ces destinations était Istanbul, la capitale de l'Empire.

Les représentants locaux du théâtre européen dans l'Empire ottoman se recrutaient principalement parmi les Arméniens ottomans. Historiquement, et particulièrement depuis le règne du sultan Selim III (1761-1808), Istanbul a souvent été visitée par des troupes théâtrales européennes. Tout comme Venise, qui était un lieu de passage pour les Arméniens ottomans, Istanbul était au centre de la circulation des troupes théâtrales européennes. De plus, à Istanbul, le théâtre de style européen trouvait sa place dans les ambassades, dans les écoles missionnaires et parmi les groupes d'amateurs d'art. Tous ceux qui étaient en contact avec l'Europe au sein de l'Empire ottoman, et qui connaissaient les langues européennes, étaient familiers du théâtre européen. Ils s'en divertissaient et montaient des pièces de théâtre. Trois caractéristiques distinguent la communauté arménienne ottomane. Premièrement, le théâtre arménien était un projet du nationalisme arménien. Deuxièmement, le théâtre arménien parlait et s'adressait à l'ensemble de la société ottomane. Troisièmement, les sultans ottomans, utilisant les talents de leurs sujets pour instaurer le théâtre d'Empire, ont confié cette responsabilité aux Arméniens ottomans et ont bénéficié de leur héritage. Toutes ces raisons ont placé les Arméniens ottomans au cœur de l'itinéraire du théâtre européen à travers l'Empire ottoman. Les acteurs formés à Istanbul ont également transporté cette forme théâtrale dans d'autres régions habitées par des Arméniens.

Servant de « représentant » du catholicisme, du nationalisme et de la modernisation européenne, le théâtre arménien s'est établi comme une force d'influence, un véritable *soft*

power[11], l'instrument des plus efficaces pour mener la « bataille des cœurs et des esprits[12] » au sein de l'Empire ottoman. L'arène de ce champ d'influence culturelle comprenait les traductions en arménien, en turc et dans les langues ottomanes de la production théâtrale, de la scène et de la critique théâtrale. Le principal territoire était sans aucun doute Istanbul. Si Venise était la mère de ce mouvement, son berceau se trouvait à Istanbul.

Partant de Venise pour s'installer à Istanbul durant la décennie 1810, la portée territoriale du théâtre ottoman arménien s'est étendue bien au-delà des territoires imaginés par ses fondateurs. Avec le temps, l'identité des acteurs de l'art théâtral s'est transformée en identité de l'art théâtral lui-même, créant ainsi une tradition[13]. Cette tradition théâtrale a rapidement engendré ses propres professionnels. Les artistes ne sont pas seulement apparus comme les héros de leur propre art, mais aussi comme des diplomates, des ambassadeurs et des entrepreneurs culturels. Les acteurs de théâtre arméniens ont formé des troupes professionnelles, sont partis en tournée et ont monté des pièces partout où ils allaient. Cette thèse interroge justement les territoires de sa diffusion.

---

[11] Joseph Nye a élaboré le terme « soft power » (la puissance douce) pour décrire la capacité d'une nation à attirer et à persuader. Il s'agit de guerres et de rivalités de pouvoir dans lesquelles la violence physique n'est pas utilisée. La puissance douce désigne la capacité d'un État à influencer les autres pays par son comportement, de manière indirecte et en douceur. Un pays qui manie la puissance douce ambitionne donc de se placer comme un élément central de la sphère internationale, sans utiliser de méthodes coercitives. De plus en plus plébiscité, il s'agit d'un mode d'exercice du pouvoir qui a tendance à renforcer la légitimité. Dans cette étude, ce terme est utilisé pour se référer aux études de la nation préétatique. Il signifie créer une « influence » ou un « rayonnement culturel ». Alors que le « hard power » (la puissance dure) ou la capacité de coercition découle de la puissance militaire ou économique d'un pays, le « soft power » résulte de l'attrait de sa culture, de ses idéaux politiques et de ses politiques. La puissance dure reste cruciale dans un monde où les États tentent de préserver leur indépendance et où les groupes non étatiques sont prêts à recourir à la violence.

Joseph S. Nye, Jr. : « Soft Power », Foreign Policy, No. 80, Twentieth Anniversary (Automne, 1990), pp. 153-171, Slate Group, LLC

[12] L'expression « La conquête des cœurs et des esprits » a été utilisée pour décrire les conflits culturels dans lesquels le théâtre était impliqué au 19e siècle. Cette phrase a été inspirée par le titre du livre suivant : *The Battle for Hearts and Minds - Using Soft Power to Undermine Terrorist Networks* (la conquête des cœurs et des esprits — utiliser le *soft power* pour ébranler les réseaux terroristes), Alexander T.J. Lennon (ed.). Cette étude examine le potentiel des stratégies non militaires, y compris la reconstruction post-conflit, la diplomatie publique et l'aide extérieure, pour réduire le terrorisme.

[13] Pour une analyse historique des arts et de l'identité de l'acteur, on peut consulter Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse et Laurent Martin : *Géopolitiques de la culture — L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Armand Colin, 2021, pp 15-28. Dans cet ouvrage, les expressions « l'identité de l'acteur » et « l'identité de l'art » sont utilisées pour désigner la détermination des nationalités des arts picturaux et des peintres durant le processus de nationalisation en Europe. J'utilise ce concept pour conceptualiser la tradition nationaliste du théâtre ottoman arménien.

Réverbération du nationalisme dans différents territoires — « Le Tour du monde en un siècle »

Le théâtre des Mekhitaristes fut une source d'inspiration. Pour paraphraser Jules Verne, le théâtre arménien a fait « le tour du monde en un siècle[14] ». Cette voix du prêtre résonnant avec enthousiasme après un spectacle à Venise ne s'est pas seulement fait entendre à Istanbul, mais aussi à Tiflis, à Moscou et même à New York. Le mouvement a réussi à atteindre New York et l'*Actors Studio* malgré les blocages par le nationalisme turc[15] dans l'Empire ottoman et malgré la Révolution rouge en Union soviétique[16].

Cette thèse suit les traces du théâtre arménien moderne dans un « territoire » qui s'étend des pays bordant la Méditerranée et la mer Noire, à la Russie occidentale, au nord et à l'ouest de l'Iran, aux Balkans, à l'Europe de l'Est, au nord de la Syrie et au Liban, aux pays d'Europe du Nord, principalement la France, et jusqu'aux États-Unis. À une époque où le nationalisme culturel arménien était fort, le théâtre servait le même objectif dans différents territoires pour divers acteurs : allumer la flamme du patriotisme et de l'amour de la patrie dans les jeunes cœurs[17].

---

[14] Inspiré de l'ouvrage de Jules Verne « Le tour du monde en quatre-vingts jours » (1872).

[15] À Istanbul, le théâtre arménien est resté sous la domination du nationalisme arménien jusqu'à la fermeture par le gouvernement ottoman en 1868 du Théâtre de l'Orient [*Şark Tiyatrosu (Arevelyan Tadron)*], le premier théâtre arménien professionnel. Ce théâtre avait organisé une soirée en hommage au poète nationaliste Mikael Nalbantyan (1829-1866), puis il est resté dominé par le nationalisme ottoman jusqu'à l'ouverture du *Darülbedayi* (Théâtre municipal) en 1914. Après 1914, il est passé sous la domination du nationalisme turc.

[16] Dans la Première République d'Arménie établie en Transcaucasie (1918-1920), le théâtre nationaliste a naturellement été soutenu et utilisé dans la construction de l'État. En 1920, cette dernière fut incluse dans la République socialiste fédérative soviétique de Transcaucasie et devint membre fondateur de l'Union soviétique en 1922. Après l'invasion du Caucase par l'Armée rouge, bien qu'un environnement politiquement sûr ait été créé pour les acteurs, la production de pièces nationalistes arméniennes fut officiellement interdite, même si ce n'était pas le cas. Ce territoire est devenu « une prison » pour le théâtre nationaliste. Par conséquent, dans la tradition théâtrale arménienne du Caucase, les influences de Shakespeare, des pièces pastorales et des expérimentations avant-gardistes influencées par la tradition théâtrale allemande sont très fortes. Par exemple, Vahram Papazyan (1888-1968), acteur d'origine stambouliote et ami proche de Muhsin Ertuğrul, est devenu une star mondiale en jouant Shakespeare dans de nombreuses langues.

[17] Après le décret de réforme de 1856, un grand nombre d'écoles arméniennes, d'associations et d'églises furent ouvertes ou restaurées et activées dans l'Empire ottoman, en particulier en province. Les écoles, les associations et les activités des églises incluaient toujours le théâtre. Cette thèse se focalise sur les centres urbains. Elle ne couvre pas les activités en province. Cependant, des données montrent que le répertoire des Mekhitaristes a également atteint ces régions. Pour tracer la carte de l'empreinte territoriale du théâtre incluant la province ottomane, un travail local est nécessaire. Ce n'est qu'alors que l'on pourra identifier tous les endroits atteints par les branches de l'arbre enraciné et ramifié à Venise.

Pénétration dans l'Empire ottoman

Ce théâtre a taché un public au-delà de la communauté arménienne et a établi des collaborations. L'expérience théâtrale des Arméniens ottomans et leurs stratégies d'utilisation du théâtre à des fins politiques sont devenues un modèle pour les politiques culturelles de l'Empire ottoman, à partir des Tanzimat (1836) et de l'Édit de Réforme (1856). Entre 1869 et 1914, les sultans ottomans dirigeaient eux-mêmes l'environnement culturel de leur empire comme le ferait un directeur artistique ou un ministre de la Culture. Ce théâtre défendait les valeurs qui l'ensemble de la « nation ottomane ». Il présentait les réformes de l'occidentalisation à la société entière et guidait vers l'occidentalisation. La même chose est valable pour la période qui a commencé avec la proclamation de la deuxième Constitution en 1908 (La Révolution des Jeunes-Turcs). Le parti Union et Progrès qui dirigeait l'empire à cette époque a également utilisé le théâtre dans ses efforts de nationalisation en tant que Turcs. Depuis les années 1870, lorsque l'édition indépendante a commencé dans l'Empire ottoman, les nouvelles théâtrales occupaient une place centrale dans tous les journaux publiés dans les langues ottomanes. Les critiques politiques empruntaient le style let lexique au langage de théâtre. Le nombre d'adaptations théâtrales et de créations originales publiées dans les langues de l'Empire ottoman était extraordinairement élevé. En fait, après la fondation de la République de Turquie en 1923, Muhsin Ertuğrul (1892-1979), fondateur du théâtre turc, qui a propagé les valeurs de la République jusque dans les villages les plus reculés à l'intérieur des « frontières nationales » (*misak-ı milli*), a également bénéficié de l'héritage et des stratégies du théâtre arménien. De la fondation du *Darülbedayi* (théâtres municipaux d'Istanbul) en 1914 jusqu'en 1946, le théâtre a joué un rôle très actif dans la diffusion du discours officiel de l'État turc. On peut dire que le rôle du théâtre dans ce territoire a perduré jusqu'au coup d'État militaire de 1980, un autre des événements qui ont bouleversé la topographie culturelle de la « région ». L'utilisation du théâtre à des fins politiques s'est perpétuée jusqu'en 1980.

Créer une nouvelle langue pour atteindre les différents segments de la société — l'Arménien occidental (Istanbul)

Entre 1750 et 1915, le théâtre est devenu l'un des instruments les plus puissants du mouvement intellectuel arménien. Le théâtre était le dénominateur commun du mouvement des Lumières mené dans les domaines de l'humanisme, du nationalisme culturel, de la philologie et du folklore. Il représentait la face divertissante, éducative et unificatrice des travaux de nationalisation qui allaient des œuvres philanthropiques à l'ouverture de maisons d'édition, d'écoles,

d'associations, d'hôpitaux et de musées. Les « pères[18] » de la pensée nationaliste arménienne ont traduit les classiques du théâtre et de la littérature européens en arménien (et en ottoman) pour présenter la civilisation occidentale et diffuser les idées occidentales. Ils ont réalisé des adaptations de pièces de théâtre dans ces langues. Dans le cadre de leurs travaux, ils ont pris une décision radicale en inventant une nouvelle langue. Au lieu de l'arménien classique (*Krapar*), une langue académique principalement utilisée dans les églises, ils ont proposé l'arménien occidental (*Aşkharhapar*). Pour ne pas se dissoudre et se turquiser au sein de l'Empire ottoman, ils ont recueilli, développé et standardisé la langue populaire, et ont même commencé à utiliser le turc ottoman (avec les alphabets arabe et arménien) pour atteindre toutes les couches de la société.

L'arménien occidental acquit un statut de force géopolitique, permettant la diffusion des idées européennes jusque dans les couches les plus modestes de la société. En parallèle, des ouvrages en turc furent édités, et le théâtre fut porté dans cette langue. Cette démarche constitue l'une des raisons prépondérantes expliquant pourquoi le théâtre dépassa le cercle de la communauté arménienne et gagna des alliés au sein de diverses strates sociales.

Afin de prévenir la perte de leur identité nationale sous l'influence de l'Église romaine et de l'assimilation au catholicisme/latinisation, ils ont opéré un changement de paradigme[19] et fondé

[18] Le terme « père » est placé entre guillemets pour attirer l'attention sur le caractère masculin de cette tradition dans un contexte genré. En effet, la tradition du nationalisme arménien a été fondée de manière « masculine », « religieuse » (catholique) et « élitiste ». Les femmes qui ont adhéré à l'idée de la nation arménienne émergeront avec le Mouvement de libération des femmes (et plus tard les mouvements socialistes), créé grâce aux efforts des femmes de toutes les nations de l'Empire ottoman dès les premières années du XIXe siècle. Les femmes ont beaucoup lutté pour obtenir leurs droits d'existence dans l'espace public face à cette tradition, et pour exister sur et derrière la scène théâtrale. C'est également durant cette période, et sous l'influence des mouvements de libération et de libéralisation dans l'Empire ottoman, que ces mouvements « religieux » deviendront laïques et commenceront à se répandre parmi le peuple. Dans les pièces jouées au monastère catholique de Venise, comme on pouvait s'y attendre, il n'y avait pas d'actrices, et aucune donnée n'indique la présence de spectatrices. Cependant, il est fort probable que les sœurs aient pratiqué le théâtre moderne durant cette période, ce qui nécessite une enquête approfondie. Les Églises apostoliques/orthodoxes n'ont pas de sœurs, mais les Églises catholiques en ont. La communauté arménienne catholique a été reconnue comme une nation indépendante par le sultan Mahmut II en 1830. Ainsi, après les nations grecque, arménienne et juive, les Arméniens catholiques ont également obtenu le statut de nation et la tradition du sacerdoce a commencé à se répandre dans l'Empire ottoman.

[19] Un « changement de paradigme », concept de philosophie des sciences introduit et passé dans le lexique commun par le physicien et philosophe américain Samuel Thomas Kuhn (1922-1996), est un changement fondamental dans les concepts de base et les pratiques expérimentales d'une discipline scientifique. Ici, il a été utilisé dans le sens d'une rupture avec le paradigme de l'Église catholique traditionnelle. Il a été utilisé dans le contexte de l'opposition à la latinisation dans le cadre du nationalisme, ainsi que dans celui d'une rupture avec la fonctionnarisation du théâtre. Samuel Thomas Kuhn : *The Structure of Scientific Revolutions* (La Structure des révolutions scientifiques), Chicago: University of Chicago Press, 1962.

une église capable de préserver l'identité de la nation arménienne. Dans cette quête, ils ont affronté des conflits avec l'Église romaine/catholique. Ils ont effectué une rupture épistémologique[20] avec le théâtre jésuite, principalement axé sur des thèmes religieux, et ont sécularisé le théâtre ; ils ont abordé des sujets profanes et ont inclus des spectateurs et des acteurs extérieurs à l'Église. Ils ont sorti le théâtre arménien du cadre ecclésiastique et l'ont popularisé.

L' « empire culturel arménien »

L'Église arménienne catholique (plus tard l'Église apostolique arménienne) a formé un puissant réseau nationaliste en collaboration avec les marchands arméniens ayant une portée mondiale et les bureaucrates/aristocrates arméniens occupant des positions élevées dans les cours ottomane (et russe). Ce réseau d'acteurs tripartite, constituant une force géopolitique, a facilité, entre autres initiatives, la diffusion et la popularisation du théâtre ottoman arménien au niveau local. La structure poreuse des frontières de l'Empire ottoman, ses formes administratives décentralisées et les politiques libérales et pro-occidentales suivies par les sultans ont permis aux Arméniens ottomans de créer un empire culturel dans une zone d'intersection entre les empires, englobant la modernisation de la Méditerranée et de la mer Noire. Cet empire a étendu ses frontières en menant une guerre des esprits et des cœurs jusqu'à ce que les nationalismes se militarisent et que les *hard powers* (le puissance dure), les guerres et les insurrections physiques commencent.

L'escalade des conflits

Alors que l'art théâtral en Europe et dans les territoires environnants se politisait à la faveur du nationalisme, le fait que les principaux acteurs de la diffusion de cette forme théâtrale dans l'Empire ottoman soient les Arméniens ottomans rendait ce processus encore plus intense, conflictuel et violent. En effet, au XIXe siècle, les Arméniens ottomans étaient au centre de toutes les tensions politiques et géopolitiques nationales et internationales dans le cadre de la « Question d'Orient ». Alors que les empires se désintégraient, les Arméniens étaient une monnaie d'échange, une pièce de jeu d'échecs manipulée dans toutes les négociations et tensions entre les Grandes Puissances, la Russie et l'Empire ottoman.

[20] La « rupture épistémologique » est une notion introduite en 1938 par le philosophe français Gaston Bachelard (1884-1962). Elle consiste à abandonner les concepts et les méthodes établis pour les remplacer par de nouveaux concepts et méthodes dans un but précis. Gaston Bachelard : *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.

De la guerre sanglante et historique entre les empires et les États-nations, ce sont les États-nations qui sont sortis victorieux. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les nations ottomanes qui avaient formé leurs États-nations ont traversé le processus de destruction d'après-guerre en se concentrant sur leurs propres États-nations. Ils ont mené le processus de normalisation d'après-guerre à l'intérieur de leurs propres frontières et avec leurs propres cadres.

Cependant, les Arméniens ottomans n'ont pas réussi à créer leur propre État-nation pendant cette période. En réalité, alors que les négociations d'autonomie avec le palais ottoman se poursuivaient, des conflits et des guerres ont éclaté. Immédiatement après, les acteurs politiques de l'Empire ottoman ont renoncé à créer une identité nationale sur la base du dénominateur commun « être ottoman ». Les tendances vers la formation d'un État-nation fondé sur la turcité et l'islam se sont renforcées. Les Arméniens ottomans ont été ceux qui ont vécu ce processus de changement de régime de la manière la plus brutale. La République d'Arménie n'a été fondée qu'en 1991. Les Arméniens sont restés une nation « sans terre »/« sans État » incapable de former un État-nation après l'empire et ont perdu leur domination dans l'historiographie de l'État-nation turc.

Par conséquent, les Arméniens ottomans ont moins de possibilités de revendiquer l'héritage laissé par leurs travaux de nationalisme culturel sur le territoire de la République de Turquie. La domination des guerres physiques et des puissances dures a vaincu les puissances douces et a diminué l'importance de leur héritage au détriment de leurs origines arméniennes. L'héritage existant a été partagé, réinterprété et réécrit par les États-nations post-impériaux. Mais le réseau arménien, qui avait créé un empire culturel supra-impérial, est devenu inefficace et s'est dispersé.

Les travaux pré-étatiques : réseaux, faillite

La trajectoire du théâtre arménien, et même celle du théâtre dans l'Empire ottoman en général, a été déterminée par des événements politiques. Les Arméniens avaient établi un système à Venise reposant sur trois piliers : l'Église, les commerçants et les bureaucrates/aristocrates, et grâces à ce réseau, ils mettaient en œuvre leurs programmes et stratégies dans différents territoires. Cependant, lorsque l'empire est entré en « crise de légitimité[21] » et qu'un changement de régime est devenu un enjeu, l'un des piliers de ce réseau de pouvoir géopolitique s'est effondré. Que ce

[21] Selon Jürgen Habermass, la crise politique prend la forme d'une « crise de légitimation » lorsque le système politique « ne parvient pas à maintenir, en satisfaisant aux impératifs de régulation qu'il a reçus du système économique, la loyauté des masses au niveau nécessaire ». Jürgen Habermas : *Raison et légitimité*, Paris, Payot, 1978, p. 70.

soit chrétien ou musulman, toute l'aristocratie ottomane et la bureaucratie établie ont perdu prestige et pouvoir.

L'Église catholique et apostolique, en particulier en raison des mouvements laïques croissants dans l'Empire ottoman (initiés par les étudiants des Mekhitaristes), est devenue le sujet de compétitions et de conflits de pouvoir. Les Mekhitaristes, exilés d'Istanbul en 1701, sont revenus environ 100 ans plus tard de manière spectaculaire, sous le slogan « la légende revient », en tant que conquérants de la révolution culturelle. Cependant, leurs étudiants, devenus des activistes du mouvement laïque à Istanbul, ont d'abord affronté le clergé, c'est-à-dire l'Église.

La puissance des commerçants, qui finançaient tous ces travaux, facilitaient le flux d'informations et de publications et étaient le public des productions culturelles, n'a pas disparu, mais s'est déplacée territorialement, affaiblissant le pouvoir des églises ottomanes à les organiser. D'autres acteurs ont commencé à tirer parti de la puissance financière et de la capacité de mobilisation des commerçants.

Particulièrement après 1898, les mouvements nationalistes arméniens de nature militaire, influencés par le socialisme, ont adopté une approche antireligieuse, antiaristocratique et anti-bourgeoise. Cependant, ils n'ont pas réussi à établir un réseau capable de remplacer les acteurs qui avaient fondé cet empire culturel arménien. Par conséquent, les Arméniens ont perdu les acteurs fondateurs de leur empire culturel, les activistes, et le champ de compétition s'est rétréci. Pour les nouveaux acteurs émergents, le domaine des luttes de pouvoir impliquait inévitablement des puissances dures. À l'aube du 20e siècle, l'art théâtral à la capitale ottomane s'est orienté vers une forme de propagande[22], visant à convaincre pour la guerre.

1. Problématisation et questions de la recherche

Toutes ces caractéristiques ont fait du théâtre ottoman arménien un sujet d'analyse en géopolitique culturelle pour une chercheuse curieuse des langues ottomanes et valorisant le pluralisme culturel dans les domaines artistiques.

[22] Ce théâtre de propagande peut être comparé, dans un certain sens, aux pratiques d'agit-prop d'Erwin Piscator (1893-1966), qui utilisait le théâtre comme un outil de propagande. L'objectif était généralement d'utiliser le théâtre pour influencer les événements actuels, comme une « action politique » de jeune-turque, afin de convaincre de la nécessité des guerres physiques et d'avancer des arguments.

L'étude du théâtre ottoman arménien offre des données d'une richesse extraordinaire pour analyser les efforts d'occidentalisation et de modernisation de l'Empire ottoman, la formation des identités, l'essor des nationalismes et la formation des États-nations à la chute de l'empire ; la manière dont ce processus s'est manifesté dans le domaine culturel ; et les acteurs, les conflits, les guerres, les rivalités et les territoires de tout ce processus pendant XIXe siècle.

1.1 Questions de recherche

Le réveil national des Arméniens ottomans fut amorcé par les catholiques ottomans à Venise, une région liée au territoire de l'Empire ottoman et inscrite dans la diaspora de l'Empire. Ce lieu était une plaque tournante du catholicisme, des mouvements nationalistes naissants, des beaux-arts, des expressions théâtrales européennes et des idéaux européens de liberté. C'est en ces lieux que les Arméniens ottomans résidant à Venise entreprirent un processus de « devenir État ».

Cette recherche interrogera la façon dont ce domaine théâtral s'est mué en une force géopolitique, questionnera la nature des acteurs et des réseaux qui ont conduit cette évolution et imprégné une vraie influence territoriale, établissant ainsi la trajectoire territoriale du théâtre arménien. Quelles sont les régions qui furent touchées par cette diffusion, quelle trajectoire cette dynamique a-t-elle empruntée ?

Comment le théâtre ottoman arménien a-t-il été imprégné des tensions internationales ? Comment et pourquoi ce théâtre s'est-il construit en diaspora, à Venise ? Comment les conflits géopolitiques se reflètent-ils sur la scène, comment ces conflits affectent-ils le déroulement de la scène et comment ce théâtre voyage-t-il ?

Cette recherche s'emploiera à répondre à ces questions.

1.2 L'ambition de la thèse

Lorsque la sphère culturelle devient un nouvel espace de compétition pour le pouvoir politique, la guerre culturelle devient une scène où la rivalité s'exprime et offre des possibilités d'analyse géopolitique.

Cette thèse propose une lecture géopolitique des relations entre les arts de la scène et le nationalisme à travers le théâtre arménien ottoman, à son apogée au cours de la première moitié du XIXe siècle, à Istanbul. L'étude montrera comment les acteurs du nationalisme ont transformé le théâtre en scène pour la compétition et les jeux de pouvoir entre des visions concurrentes. Tout comme le nationalisme arménien a instrumentalisé la scène théâtrale, il a également exprimé les conflits religieux ainsi que ceux liés à la modernisation et à l'occidentalisation.

2. Méthodologie

Cette thèse repose sur une approche géopolitique, telle qu'énoncée par l'école d'Yves Lacoste. Elle se consacre à l'analyse des « rivalités de pouvoirs sur des territoires en transformation pour le nationalisme et sur le rôle du théâtre et sur des hommes qui s'y trouvent[23] ». Chaque territoire est susceptible de relever d'enjeux géopolitiques dès lors qu'il devient le lieu de rivalités de pouvoirs. Toutes sortes de confrontations, de regroupements et d'accords deviennent alors l'objet de la géopolitique. À grande échelle, les groupes rivaux se disputent l'accès à des portions de territoire[24].

2.1 Périodes et territoires

Au XIXe siècle, une ère empreinte de dynamiques géopolitiques complexes, le théâtre arménien trouve son espace d'expression. Cette recherche s'étend à travers des contextes historiques spécifiques, englobant l'Empire ottoman de 1774 à 1915 et l'Empire russe de 1850 à 1920. Ces territoires témoignent d'une toile complexe de tensions politiques, de nationalisme et de quêtes identitaires.

Les foyers du nationalisme arménien au XIXe siècle se concentrent autour de centres névralgiques tels que Venise, Paris, Istanbul, Tiflis et Moscou. Au cœur de ces plaques tournantes se déploie un réseau territorial qui s'étend sur des contrées variées : de la Méditerranée à la mer Noire, de l'Afrique du Nord à l'Europe de l'Est, en passant par l'Asie Mineure, l'Anatolie orientale, l'ouest de l'Iran et le Caucase du Sud. Même des métropoles éloignées telles que Saint-Pétersbourg, Moscou et les États-Unis d'Amérique sont interconnectées au sein de ce schéma géopolitique. L'enjeu principal qui émerge est la confrontation entre les puissances impériales et les États-nations émergents, générant des confrontations au croisement des aspirations géopolitiques et des identités nationales.

Cette étude retrace également l'édification d'un empire culturel parmi les Arméniens ottomans, au sein des empires ottoman et russe. Dans l'Empire ottoman, l'attention se porte sur la période allant de 1774 (première représentation théâtrale à Venise) à 1915 (date officielle du génocide arménien) ; dans l'Empire russe, elle se concentre sur la période de 1850 (début des

[23] Yves Lacoste : *Dictionnaire de Géopolitique*. Paris : Flammarion, 1993

[24] Yves Lacoste : « La géopolitique, une invention française », Entretiens avec le géographe Yves Lacoste, Erwan Barillot, 15/09/2021, https://www.herodote.net/Entretiens_avec_le_geographe_Yves_Lacoste-synthese-2987-395.php

représentations théâtrales à Tiflis) à 1920 (intervention de l'Armée rouge et chute de la Première République d'Arménie).

2.2 La géographie sert aussi à analyser les rivalités culturelles

La géographie sert aussi à analyser les rivalités culturelles. Comme le souligne Béatrice Giblin, la géopolitique vise aussi à comprendre pourquoi éclate une guerre. Sa démarche permet d'aborder les raisons des conflits culturels. La possession et l'acquisition de ressources culturelles ont joué un rôle essentiel au XIXe siècle. La sphère culturelle était devenue un nouvel espace de compétition pour le pouvoir. Les guerres culturelles pouvaient également être menées par le biais d'études culturelles, de la puissance douce ou de rivalités d'influence, et elles offraient la possibilité de parvenir à des compromis. Alors que la culture est souvent considérée comme une sphère distincte de la politique et de la religion, elle est influencée par ces dernières et peut aussi exercer une influence sur elles, encourageant des conflits ou des compromis. En tant que force géopolitique, la culture peut être efficace à l'échelle de l'État, mais elle peut également avoir un impact profond sur les individus, allant au-delà des autres formes de pouvoir. Les conflits — et la résolution des conflits — dans les esprits et les cœurs peuvent être tout aussi significatifs que ceux qui se déroulent sur le champ de bataille[25].

Chaque acteur du conflit, qu'il soit politique, religieux ou culturel, utilise des représentations, des boucliers défensifs et des arguments offensifs qui s'appuient sur ces représentations. Comme le dit Lacoste, il utilise divers moyens, et notamment des arguments, pour prouver qu'il est justifié de vouloir détenir ou conquérir un certain territoire et, à l'inverse, que les prétentions de ses adversaires sont illégitimes[26]. Ces arguments, qu'ils relèvent d'un cadre idéologique ou d'une stratégie, s'appuient sur des représentations qui définissent une partie de la réalité de manière plus ou moins précise et plus ou moins exacte, voire complètement déformée, lui conférant ainsi un caractère éminemment subjectif[27]. Dans ce contexte, c'est la manière dont chaque acteur impliqué dans le conflit construit son récit historique, dépeint ses adversaires, et

[25] Béatrice Giblin : « Edito », Hérodote 158, no. 3 : pp. 3–5.

[26] Lacoste, *Dictionnaire*, 1993, p. 697.

[27] Frederick Douzet : « Pour une démarche nouvelle de géopolitique urbaine à partir du cas d'Oakland (Californie) », Hérodote 101, no. 2, 2001, p. 57.

évalue les dangers inhérents à la situation qui éclaire les actions ou les stratégies d'acteurs, même celles qui, à première vue, pourraient sembler dénuées de rationalité[28].

Cette thèse utilise cette approche géopolitique pour analyser la sphère culturelle du XIXe siècle. Elle analyse l'histoire du théâtre européen et du théâtre arménien moderne en tant que force géopolitique, culturelle et artistique dans l'Empire ottoman, en se concentrant sur son rôle dans la politique culturelle du XIXe siècle et dans l'axe du nationalisme. Par une approche géopolitique, cette thèse de géopolitique culturelle souhaite apporter un éclairage original sur ce sujet peu étudié.

L'histoire du théâtre arménien moderne ottoman du XIXe siècle n'a pas encore été analysée d'un point de vue nationaliste et géopolitique. L'héritage théâtral de l'Empire ottoman a été influencé par les cultures turque et arménienne, mais il ne se limite pas à ces deux identités. Au lieu de cela, il témoigne de la politique de la polyphonie culturelle qui a prévalu à cette époque, plutôt que de la promotion d'identités nationales uniques.

Dans l'historiographie turque, certaines études révisionnistes remettent en question l'approche nationale réductrice de l'histoire, notamment en ce qui concerne le théâtre, et invitent à une réévaluation de ces récits. De manière similaire, des études révisionnistes ont émergé dans le contexte des études arméniennes en Turquie au cours des 15 à 20 dernières années. Cependant, ces études se sont principalement concentrées sur l'histoire littéraire et culturelle sans adopter une perspective géopolitique.

Le principal défi de cette thèse réside dans le manque de littérature existante sur ce sujet peu étudié. Les analyses du pouvoir « soft » ou « smart » dans le domaine culturel sont relativement récentes, en particulier dans le contexte de la guerre froide. Par conséquent, cette étude vise à créer des concepts et à proposer une méthodologie pour une géopolitique théâtrale du XIXe siècle.

En outre, cette étude se démarque par son approche du patrimoine culturel des Arméniens ottomans. Les États-nations qui ont succédé aux empires ont souvent traité la mémoire collective et le patrimoine culturel de manière traumatique. Cette étude se concentre sur le théâtre moderne comme l'un des aspects du patrimoine qui a été perdu dans une région marquée par des conflits et des génocides. Elle met en lumière comment les structures impériales multiculturelles et pluralistes ont favorisé la diversité culturelle lorsqu'elles ont été démocratisées, et elle explore comment ce

[28] Yves Lacoste : *De La Géopolitique Aux Paysages : Dictionnaire de La Géographie*. Paris : A. Colin.,2003, pp. 38-41.

processus est lié aux dynamiques géopolitiques internes et externes ainsi qu'à la politique mondiale.

2.3 Le diatope de la sphère culturelle

La présente thèse tente de démêler la nature du pouvoir géopolitique culturel inhérent aux Arméniens ottomans à travers le prisme du théâtre moderne, en recourant au diatope de la sphère culturelle. Au XIXe siècle, la vague de nationalisme qui a suscité une mobilisation d'ampleur « globale » en Europe a projeté ses répercussions à l'échelle « locale » aussi au sein de l'Empire ottoman et à l'échelon « très local » notamment au sein de la scène théâtrale moderne arménienne ottomane. Les archives fournies par la scène théâtrale moderne ottomane révèlent des strates d'informations pertinentes quant aux états successifs du nationalisme au cours du XIXe siècle.

Les perspectives diatopiques qui émergent de la superposition de ces paliers « global », « local » et « très local » forment la substance sous-jacente à l'essor du nationalisme dans la sphère culturelle, spécifiquement sur la scène du théâtre moderne. Une analogie peut être tracée ici avec un drone qui, s'élevant à des milliers de mètres d'altitude, capture tout d'abord une image du nationalisme mondial, puis descend graduellement pour saisir une image du nationalisme arménien à Istanbul, pour enfin se rapprocher davantage et photographier le nationalisme des Arméniens ottomans, jouant leur rôle sur la scène théâtrale moderne. Cette focalisation minutieuse révèle un point singulièrement saillant d'une dynamique mondiale.

En effet, dans le cadre de l'analyse portant sur l'adoption des politiques culturelles occidentales dans l'arène théâtrale d'un empire, ainsi que sur l'instrumentalisation de l'art théâtral au service de dessein politique via l'axe du nationalisme, le théâtre arménien moderne sert de réservoir exhaustif de données. Ces données permettent d'appréhender la complexité de la géopolitique culturelle du XIXe siècle. En outre, elles démontrent que le conflit possède une structure multicouche : les dynamiques géopolitiques extérieures et intérieures s'entremêlent à différents niveaux, au sein d'une échelle à la fois globale et locale[29].

2.4 État de l'art, présentation critique et nouveauté de la recherche

Les travaux réalisés jusqu'à présent sur le théâtre arménien et les manifestations du nationalisme dans l'Empire ottoman constituent un corpus significatif. Il existe de nombreuses

[29] Philippe Subra : « La géopolitique, une ou plurielle ? Place, enjeux et outils d'une géopolitique locale », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147), pp. 45-70.

recherches historiques et politiques. Les études menées dans les domaines du théâtre et de la littérature ont abordé les nombreux aspects de cette question. Grâce à ces travaux, notre connaissance du nationalisme arménien et du théâtre ottoman est vaste. Dans le contexte de l'historiographie du théâtre ottoman et turc, deux noms importants qui en ont établi le canon sont le journaliste Refik Ahmet Sevengil (1903-1970) et l'universitaire Metin And (1927-2008). Si dans leurs ouvrages sur l'histoire du théâtre turc, ils mentionnent bien les travaux théâtraux des Arméniens ottomans lorsqu'ils évoquent le théâtre ottoman, ils ne font cependant pas le lien avec la Congrégation catholique de Venise et, par conséquent, avec le nationalisme arménien. Plus importants encore, ils considèrent cela comme une partie de l'historiographie du théâtre turc, et non du théâtre ottoman. Des études ont été menées pour révéler et évaluer la littérature en caractères arméniens en turc ottoman. Le premier théâtre impérial, le Théâtre Naum (Théâtre de Péra, Théâtre Impérial Naum ; 1844-1870), ses fondateurs, ses soutiens, son public et son répertoire ont fait l'objet d'études détaillées[30]. De même, de nombreuses recherches ont été menées sur le Théâtre Gedikpaşa (*Tiyatro-i Osmani*, Théâtre Vartovyan ; 1859-1884), fondé après le Théâtre Naum avec une licence accordée par le sultan et avec des acteurs professionnels arméniens. Des inventaires ont été réalisés sur le théâtre arménien et les acteurs de théâtre à Istanbul, Izmir, Bursa et Trabzon. Tous ces travaux nous ont permis de poser les questions qui forment la problématique de cette étude.

Cependant, aucune étude n'a encore été réalisée pour analyser le théâtre ottoman arménien sous l'approche de la géopolitique culturelle. J'ai entrepris ce travail pour combler cette lacune. J'y ai ajouté les concepts de mobilité, de mobilité géopolitique, de réseau d'influence, d'influence et de territoire de diffusion de l'influence, ainsi que l'évolution des mobilités et des territoires et la manière dont les formes artistiques circulent à travers les réseaux de communication. Jusqu'à présent, le théâtre arménien n'a pas été abordé dans le contexte de son expansion territoriale. Cette étude tente de cartographier le réseau géopolitique qui a permis au théâtre arménien de voyager, les itinéraires de voyage et la portée de ce réseau. De ce point de vue, cette étude est une première. De plus, il s'agit de la première étude détaillée sur le répertoire produit à Venise et diffusé par le

[30] L'étude la plus détaillée sur ce sujet est celle d'Emre Aracı, intitulée *Naum Tiyatrosu — 19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası* (Théâtre Naum — L'opéra italien d'Istanbul au XIXe siècle), publiée par Istanbul Yapı Kredi Publications en 2010.

théâtre arménien. Cette étude analyse les représentations dans le répertoire, c'est-à-dire les idées et les influences qui ont façonné la production intellectuelle de ceux qui ont produit ces théâtres.

En termes de ressources et d'approches, comme mentionné ci-dessus, cette thèse fonde son approche de la géopolitique culturelle sur la littérature de Yves Lacoste de l'Institute Français de Géopolitique (IFG). Afin d'interpréter la conjoncture mondiale, l'analyse des systèmes mondiaux d'Immanuel Wallerstein est utilisée pour interpréter la position de l'Empire ottoman dans le processus de capitalisation de la culture, l'évolution des hiérarchies de pouvoir et l'évolution des modes de production et de gouvernance après les trois grandes révolutions. Les ouvrages de Nora Seni sont utilisés pour analyser les études pré-étatiques des nations ottomanes, l'état des nations sans terre, ainsi que leur place et leur mission dans l'étude du spectre, des prototypes d'acteurs et de la mémoire collective et les nations sans terre. Les travaux de Johann Strauss (Université de Strasbourg) ont servi de référence pour analyser la diversité des représentations dans le monde intellectuel ottoman. Dans les études sur l'avancée des Lumières auprès des Arméniens ottomans, les travaux de Levon Boğos Zekiyan (Université Ca'foscari) et de Roland Gregor Suny (Université de Michigan) ont servi de fondement, tandis que Kevork B. Bardakjian (Université de Michigan) a été la principale source de référence dans les études culturelles et littéraires. En ce qui concerne l'influence de la culture et du théâtre français et italien, cette étude est conforme aux travaux de Carlotta Sorba (Université de Padova) et de Jean-Claude Yon (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines). La terminologie de la géopolitique culturelle sur laquelle se fonde cette étude est conforme à la littérature de Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse et Laurent Martin (tous les trois de l'Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3).

2.5 Sources

Cette thèse s'appuie principalement sur les périodiques et journaux de l'époque, qui fournissent des données quotidiennes et de premières mains sur le domaine du théâtre. En effet, si le théâtre moderne était l'une des forces géopolitiques les plus importantes des nationalistes arméniens ottomans au XIXe siècle, les périodiques de la communauté arménienne, publiés dans le monde entier et dans les langues locales, en représentaient une autre. Par conséquent, cette étude analyse un outil géopolitique en collectant des données à partir d'un autre outil géopolitique. Dans cette recherche, les périodiques turcs ottomans, arméniens, occidentaux et français, riches en actualités théâtrales, ont été examinés. Pour la préparation de cette thèse, des recherches ont été effectuées dans des sources secondaires en turc, en anglais et en français.

2.6 Les langues et le terrain

Les sources d'information, largement diversifiées, incluent des périodiques et des sources primaires en turc, anglais, français, turc ottoman et arménien occidental, témoignant de la richesse linguistique et culturelle des échanges.

Les terrains de recherche, couvrant des villes telles que Paris, Lyon, Venise, Padoue, Vienne, Istanbul, Tiflis et Moscou, ont été en grande partie explorés. Toutefois, il est important de noter que Tiflis et Moscou ont nécessité une adaptation en distanciel en raison de la pandémie mondiale et du conflit en Ukraine, ce qui souligne la détermination des chercheurs à surmonter les obstacles pour éclairer les nuances géopolitiques, culturelles et théâtrales du XIXe siècle.

Cette thèse se concentre sur l'école des Mekhitaristes de Venise, tandis que les œuvres de l'Ordre de Vienne ne seront pas incluses dans ce travail, car elles n'ont pas apporté de contribution directe au théâtre arménien moderne. Les Mekhitaristes de Vienne se sont principalement concentrés sur l'érudition classique, ayant émergé en 1810 après la séparation d'un groupe de moines schismatiques de la congrégation mère de Venise en 1773, et n'ont réellement entamé leurs activités culturelles qu'à partir de 1838. Ils ont été fortement influencés par l'environnement académique allemand, mettant leur énergie considérable dans l'analyse critique des historiens classiques, la linguistique et la recherche archéologique.

Les deux branches des Mekhitaristes, celle de Venise spécialisée dans l'érudition et la littérature, et celle de Vienne se concentrant sur l'érudition linguistique, ont apporté une contribution énorme, en particulier au XIXe siècle, à l'étude et à la préservation de la langue arménienne ainsi qu'à la culture médiévale.

3. Enjeux les puissances posées

Afin d'appréhender le pouvoir géopolitique et culturel acquis par les Arméniens ottomans grâce au théâtre moderne, cette thèse s'est organisée le long de plusieurs axes : l'opposition entre empire et État-nation, le contraste entre ottomanisme et européanisme (se traduisant par un affrontement entre civilisations), ainsi que les confrontations entre catholiques et apostoliques (et, ultérieurement, les protestants). En effet, la multitude et la diversité des configurations d'alliances et de dissensions dans chacun de ces cadres, compte tenu de la variété des communautés et des religions au sein de l'Empire ottoman et de leur polarisation interne, sont d'une ampleur considérable. Chacune de ces dynamiques a généré des conflits parfois violents, mais aussi des compromis fructueux. Ces interactions peuvent être comparées à une assemblée de particules

électroniques, chacune affichant des caractéristiques distinctes et confinées dans un récipient scellé. Lorsque ce récipient est chauffé, les vitesses de ces particules augmentent, ainsi que l'intensité de leurs collisions. Dans cette analogie, les évolutions politiques jouent le rôle du dispositif de chauffage, engendrant une mobilisation qui traverse toutes les strates de la société, couvrant l'ensemble du spectre culturel.

L'une des causes majeures de la désintégration de l'Empire ottoman réside, entre autres, en son incapacité à former une alliance cohérente, une entité fédératrice capable de concilier les intérêts divergents dans ce paysage marqué par la diversité des enjeux et l'abondance des conflits. Il se pourrait que ce soit précisément la nature de ces enjeux qui ait entravé la formation d'un intérêt commun.

3.1 Les acteurs

Parmi les acteurs principaux, on se doit de citer les Églises apostolique et catholique arméniennes, le palais ottoman, les sultans, les Jeunes-Turcs, le Trio des Tanzimat, les institutions islamistes ottomanes et l'administration du *Bab-ı Âli*.

Les catholiques italiens et les jésuites français ont été des acteurs très influents dans le déploiement, la protection, l'éducation et l'ouverture des ressources culturelles et historiques des catholiques exilés dans l'Empire ottoman.

Les personnes et groupes associés à toutes ces institutions étaient des acteurs liés, de près ou de loin, au domaine théâtral. Comme mentionné précédemment, ils ont joué un rôle en tant que ministres de la Culture, ambassadeurs culturels, directeurs artistiques, etc.

Trois grandes écoles ont été influentes dans le développement et la diffusion du théâtre : le Collège Murad-Raphaelyan de Venise, l'École Nersesyan de Tiflis et l'Institut Lazaryan de Moscou (Institut Lazarev des langues orientales). La première génération de professionnels du théâtre a été formée dans ces écoles et a reçu une formation théâtrale de leurs diplômés.

Parmi les familles aristocratiques arméniennes qui faisaient partie du trépied permettant aux Arméniens de créer un empire culturel, on peut citer les familles Lusignan, Bagraduni et Düzyan comme exemples d'acteurs influents.

Les loges maçonniques, comme la loge *Ser* (1866-1894), qui comptait parmi ses membres des acteurs de théâtre arménien ottomans, étaient également des acteurs influents.

À Istanbul, les troupes de théâtre itinérantes italiennes et françaises, et dans la région du Caucase, en plus des troupes russes et allemandes itinérantes, les ambassades et les exploitants de

théâtre ont été des acteurs importants pour préparer l'infrastructure théâtrale et les conditions de pratique théâtrale.

Le Patriarche Mateos İzmirliyan (1845-1910) fut un acteur clé dans le transfert du patrimoine théâtral d'Istanbul à Tiflis. Pour dynamiser les activités théâtrales de l'École Nersesyan, il a amené un élève formé au théâtre d'Istanbul à l'école de Tiflis et a fondé un club de théâtre. Le Prince Yazon Tumanyants de Tiflis, lié à la cour russe, a facilité l'obtention des permissions nécessaires du gouvernement local géorgien et de la cour russe pour organiser des spectacles et partir en tournée.

Les journaux, magazines et imprimeries ont été des acteurs influents dans tous les réseaux géopolitiques où le théâtre avait un impact, en créant l'opinion publique, en publiant et en assurant le flux d'informations. Par exemple, durant la période où le nationalisme ottoman était fort, des débats sur la manière d'améliorer le « Théâtre du Turkestan » ont eu lieu pendant des jours, voire des semaines, dans le magazine *Hayal* de Teodor Kasap Efendi (1835-1897) de la communauté grecque ottomane et dans la revue *Tiyatro* de l'Arménien ottoman Hagop Baronyan (1843-1891), créant ainsi une opinion publique. De même, lors de la crise de famine en Anatolie en 1875, *Basîretçi* Ali Efendi (1839-1910) a attaqué les acteurs arméniens dans son journal *Basiret* pour avoir utilisé l'argent gagné auprès du public musulman pour aider uniquement les Arméniens, suscitant des interrogations sur l'attitude nationaliste des acteurs arméniens pendant longtemps.

La deuxième partie de cette thèse, axée sur les centres, abordera tous ces acteurs de manière plus détaillée.

3.2 Conflit entre les Églises (apostolique et catholique)

Les conflits au sein des sectes catholique[31], apostolique[32] (orthodoxe) et plus tard protestante au sein de la chrétienté de l'Empire ottoman, fortement influencés par les évolutions politiques, étaient d'une intensité notable. Ces affrontements représentaient également une

[31] Le Saint-Siège se trouve à Rome et fait partie du monde chrétien occidental. Il est soutenu par la France et l'Italie.

[32] Le Saint-Siège se trouve à Eçmiyadzin (actuellement en Arménie), dans le monde chrétien oriental soutenu par l'Empire russe. Les Arméniens catholiques étaient rares dans l'Empire et étaient considérés comme des « *Freng* », et non comme des Arméniens.

La majorité de la population chrétienne ottomane est (encore) apostolique (ou grégorienne). Les Arméniens chrétiens orthodoxes apostoliques ont historiquement occupé des postes importants à la cour et dans la bureaucratie de l'Empire ottoman.

manifestation de la dynamique politique sous-tendant la géopolitique. Les catholiques étaient associés à la civilisation occidentale, les apostoliques représentaient les empires russe et ottoman, tandis que les protestants symbolisaient les politiques américaines, qui ont commencé à envoyer des missionnaires en territoire ottoman après la Révolution américaine, l'une des trois grandes révolutions mondiales.

Au XVIIIe siècle, alors que l'Europe s'affirmait comme le centre du progrès universel, le christianisme catholique avait acquis une valorisation hiérarchique. Son influence et les promesses faites à ses fidèles devenaient attractives. De plus, le christianisme catholique s'animait d'une tendance expansionniste, grâce à une stratégie consistant à s'immiscer dans « l'Orient » par le biais des catholiques et à découvrir « l'autre » dans le cadre de « l'orientalisme scientifique » promu par Napoléon Bonaparte (1769-1821), l'empereur des Français, l'un des acteurs prééminents de l'ordre mondial en mutation, comme le souligne Nora Seni[33].

À cette période, l'Empire ottoman constituait le voisin le plus proche, et les Arméniens ottomans représentaient la communauté la plus pertinente. Les Arméniens ottomans étaient une communauté qui maîtrisait les langues occidentales, s'engageait dans des réseaux commerciaux, témoignait de sa loyauté envers l'Église et occupait une position aristocratique au sein de l'empire. Avec l'action entreprenante des missionnaires jésuites, autorisés par le sultan, le nombre de catholiques au sein de la communauté augmenta.

Le territoire ottoman devint alors le théâtre d'une longue et sanglante guerre confessionnelle. L'entrée des catholiques dans l'Empire ottoman permit aux chrétiens catholiques, auparavant peu influents dans les terres ottomanes, de gagner en influence. Ces conflits s'intensifièrent durant la période où les nations ottomanes écrivaient leurs propres constitutions (notamment les nations grecque, juive et arménienne). Ils se manifestèrent également sous forme de guerres scolaires lors de la création de leurs propres écoles communautaires, qui revêtaient des caractéristiques à la fois religieuses et laïques[34].

---

[33] Nora Seni : *Oryantalizm ve hayırseverliğin ittifakı* (Alliance of orientalism and philanthropy). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2009, Chapitres II, II, IV

[34] Nora Seni : « Combien de raisins dans votre thé ? », 1992. <halshs— 00145622>

L'article de Nora Seni décrit la situation scolaire et la vie quotidienne de la communauté juive d'Istanbul, la seule à ne pas avoir été emportée par le tourbillon du nationalisme.

3.3 La coopération avec la France et l'Italie

Deux acteurs prééminents de la culture géopolitique se distinguent : la France et l'Italie. En tant qu'épicentres majeurs des révolutions culturelles, du théâtre moderne, et des beaux-arts, ces nations ont agi en tant qu'agents d'acculturation[35] pour les Arméniens ottomans en perpétuel mouvement à travers l'Europe. Ces territoires, parmi d'autres, s'investissent de manière croissante dans l'espace public, en redéfinissant la culture comme une expérience accessible non seulement à une élite privilégiée, mais aussi ouverte à l'ensemble de leur population ainsi qu'au-delà de leurs frontières. Peu de choses revêtent une dimension géopolitique aussi profonde que cet écosystème de territoires « géo-culture », qui s'est créé le long des routes commerciales majeures et autour des trois fleuves primordiaux de notre monde : le Nil, le Gange et l'Euphrate, qui ont historiquement servi de berceaux à des civilisations foisonnantes[36].

Indubitablement, l'Italie a joué un rôle de pionnier par son « rayonnement », son « aura », et sa « portée », particulièrement à travers les mouvements réformateurs et la Renaissance qui ont modelé les domaines du théâtre et de l'opéra. La France, quant à elle, recèle également des ressources historiques substantielles en la matière[37].

Selon François Roche, l'influence de la France en Europe et dans le monde puise ses racines dans deux sources historiques distinctes : d'une part, son affirmation à travers les diverses incarnations de la monarchie absolue aux XVIIe et XVIIIe siècles, et d'autre part, la convergence du mouvement philosophique des Lumières et des conflits révolutionnaires. Louis XIV, loin d'être

---

[35] Pour expliquer ces missions de l'Italie et de la France, le terme « acculturation » d'Yves Lacoste convient bien pour expliquer comment Venise a fonctionné pour les Arméniens. Lacoste, *Dictionnaire*, p. 102. Il la décrit comme suit : « Processus de changements culturels résultant des contacts entre groupes de cultures différentes. »

[36] François Roche : « Pour une géopolitique de la culture ». Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, volume 114, n° 1. 2002 114-1, p. 12 https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2002_num_114_1_9839

[37] Dans l'Empire ottoman, en 1840, le français était la langue de l'académie militaire et de l'école des chirurgiens militaires et navals récemment fondées, ainsi que des dépêches des diplomates ottomans à l'étranger adressées au ministère des Affaires étrangères à Istanbul, et des Arméniens instruits. Reflétant sa réputation de langue universelle de la science et du progrès, le français a remplacé, entre 1820 et 1840, l'italien du Levant comme langue de communication de l'Empire ottoman avec l'Europe. Philippe Mansel : *Paris between empires : Monarchy and revolution 1814-1852* (Paris entre les empires : Monarchie et révolution 1814-1852), http://rbdigital.oneclickdigital.com, 2014, p. 401.

Pour l'influence française sur l'Istanbul levantine, on peut consulter : Nora Seni : « Réseaux familiaux chez les Levantins d'Istanbul, in Flux et réseaux : industrialisation au Moyen-Orient », Annales du Levant, 1988, p. 73-88.

un esthète dilettante, se présente en tant que souverain qui consolide son pouvoir à travers l'expression artistique. Il n'est guère anodin que le soleil ait été choisi comme son emblème. Dans ce contexte, les dimensions politique et culturelle se mêlent intimement, tandis que la vision du roi engendre le rayonnement d'une nouvelle civilisation.

La Révolution, à son tour, transportera un message aux ambitions universelles en matière politique, juridique et philosophique bien au-delà des confins européens. Aux débuts du XIXe siècle, l'influence revêt sa signification la plus précise, s'exerçant de manière énergique et multidirectionnelle, quoique toujours à sens unique : du centre vers la périphérie, c'est-à-dire de l'Europe vers les terres éloignées. Lorsque la France se tourne vers le monde, la scène acquiert une véritable dimension géopolitique.

Au fil du siècle, des États-nations à l'ambition impériale émergent successivement, s'érigeant les uns après les autres. Le « rayonnement » se heurte à des entraves dans sa diffusion, nécessitant ainsi son renforcement. La République prend conscience de l'impératif de se « projeter » et de se « refléter » à l'étranger au moyen de sa culture et de sa langue. Cette dynamique revêt une teinte quasi — « messianique »[38], car la source d'influence s'anime d'une vigueur analogue à une conviction religieuse. Dans le cas de l'Empire ottoman, cette dynamique se trouve plurielle, englobant la civilisation européenne, le catholicisme, les nationalismes, et plus encore. Cet ensemble de facteurs engendre des rivalités de pouvoir complexes et multicouches, s'exprimant entre diverses communautés, entre le sultan et les intellectuels, et entre le sultan et lesdites communautés.

4. Géopolitique et théâtres arméniens

4.1 Une force géopolitique multifonctionnelle

Le théâtre arménien moderne s'est érigé en une force géopolitique au XIXe siècle, devenant le flambeau que les nationalistes arméniens brandissaient avec une conviction ardente. Il s'est affirmé comme l'un des porte-parole les plus efficaces de l'imaginaire communautaire forgé par les nationalistes arméniens, cristallisant la tradition nationale nouvellement élaborée, redécouvrant les racines identitaires, rapprochant les compatriotes éloignés et revendiquant un territoire défini[39]. Par la délimitation d'un territoire arménien au sein de l'empire, il a suscité des interprétations

[38] Roche, ibidem, 18-19.

[39] Seni, *Oryantalizm,* pp. 65-75.

divergentes quant au territoire impérial, créant ainsi une scène où les événements politiques les plus récents étaient interprétés. En définissant un territoire arménien sur le territoire impérial, il a conduit à l'émergence de représentations contradictoires[40] sur le territoire impérial et a créé ainsi une scène où l'on pouvait lire et interpréter les développements politiques les plus récents. Le domaine théâtral s'est trouvé profondément politisé, à tel point que l'histoire politique peut être décryptée dans les pièces de théâtre de l'ère ottomane. Il est devenu à la fois l'objet et l'enjeu de tensions politiques dans de multiples régions, tout particulièrement au sein des empires ottoman et russe. Ces anciens ordres politiques se trouvaient en crise de légitimité face à la nouvelle hiérarchie des systèmes mondiaux. Il s'avère possible de retracer les ramifications du théâtre arménien moderne à l'intérieur d'un « territoire de circulation » qui englobe les nations bordant la Méditerranée et la mer Noire, la Russie occidentale, les régions septentrionales et occidentales de l'Iran, les Balkans, l'Europe de l'Est, la Syrie ainsi que le Liban, les pays d'Europe du Nord, notamment la France, et jusqu'aux Amériques. Ce territoire s'intègre harmonieusement au sein d'une toile géopolitique plus vaste, conforme à la vision d'Yves Lacoste, et cristallise le champ d'action de la modernisation et des réseaux commerciaux arméniens[41].

4.2 Le réservoir de représentations

La scène théâtrale arménienne moderne ottomane s'est transformée en une sorte de réceptacle des tensions, enjeux, luttes d'influence et représentations de cette période, jouant également le rôle de gardienne de la mémoire.

Le théâtre arménien moderne agit au cours du XIXe siècle comme un réservoir de représentations. Il encapsule l'ensemble des représentations, des conflits, des acteurs et des rivalités de pouvoir évoluant dans les territoires qui lui sont associés. Il constitue une « scène », à la fois physique et métaphorique, où se condensent ces représentations, ces conflits, ces acteurs et ces rivalités de pouvoir. Telle une « scène », son « répertoire » de représentations s'avère une source

[40] Béatrice Giblin : « La géopolitique : un raisonnement géographique d'avant-garde », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147), Paris : La Découverte, page 3 à 13, p. 15

[41] Yves Lacoste : *Géopolitique de la Méditerranée*. Arman Colin, 2006, pp. 20-21. Pendant des siècles, elle a été le lieu de contacts et de conflits entre les différents mondes. Si l'on représente schématiquement l'Europe (des Alpes à l'Oural) par un rectangle, le côté sud correspond à la Méditerranée et à la mer Noire (via les détroits). Il faut noter que le côté oriental du rectangle, de l'Oural au Caucase, est marqué par une avancée significative du monde musulman vers le nord, qui pourrait couper l'immense Russie en deux.

abondante pour une analyse géopolitique approfondie. En tant qu'art, il incarne la « géopolitique du théâtre » ou, plus précisément, le « théâtre géopolitique ».

Ce médium artistique reflète l'ensemble des développements sociopolitiques et économiques au sein de l'Empire durant les XIXe et XXe siècles, se superposant aux évolutions politiques et à la société elle-même. Cette thèse se focalise sur le trajet du théâtre arménien moderne à travers divers territoires, le considérant comme un « terrain de jeu géographique » où se manifestent les tensions à la fois locales et internationales, les acteurs, les rivalités de pouvoir et les représentations. Le théâtre arménien moderne devient une « scène » au sein de laquelle ces tensions politiques sont décortiquées.

Les retombées des bouleversements et des transformations observés dans le paysage sociopolitique, culturel et économique trouvent leur expression à travers les conflits, les acteurs, les rivalités de pouvoir et les représentations qui se déroulent sur la scène théâtrale.

4.3 Pour archiver la mémoire

Le théâtre arménien moderne revêt également une importance substantielle en tant que source d'études sur la mémoire. Il agit comme un rappel aux Arméniens ottomans de leur passé tout en leur conférant une mission intrinsèque. Il exerce une influence sur la manière dont les individus et les groupes se remémorent le passé, comment ces souvenirs sont modelés et comment ils impactent leur perception de l'histoire, de la culture et de l'identité. Dans cette perspective, le répertoire théâtral constitue une « ressource géopolitique » permettant d'explorer la manière dont l'histoire, les souvenirs et l'identité collective d'une nation sont édifiés, préservés, partagés et transmis d'une génération à l'autre[42]. Ces souvenirs du passé peuvent façonner la perception qu'ont les individus d'eux-mêmes et de la place qu'ils occupent dans la société. Ils sont souvent utilisés à des fins politiques pour renforcer les idéologies, revendiquer des territoires ou légitimer des actions. Le théâtre arménien moderne agit comme un témoignage de la mémoire collective, incorporant les souvenirs partagés par un groupe donné, mais également de la mémoire individuelle, reflétant les expériences personnelles. De plus, il met en lumière la mémoire officielle ou publique, construite par les institutions et les récits culturels dominants. À travers leurs œuvres théâtrales, les Arméniens édifient et « reconstruisent » la mémoire, offrant une assise à cette

[42] Nora Seni : « A Breakdown of Memorial Processes in Turkey » (La rupture des processus mémoriels en Turquie), International Holocaust Remembrance Alliance (ed.) Bystanders, Rescuers, or Perpetrators? The Neutral Countries and the Shoah, 2016 Metropol Verlag & IHRA, pp. 289-300.

complexe trinité de mémoires. Cette mémoire permet de remettre en question les récits dominants et d'examiner les perspectives alternatives et marginales, souvent négligées par les récits traditionnels ou officiels. Effectivement, le théâtre arménien moderne confère une mission et une responsabilité aux nouvelles générations[43]. Il agit également comme gardien de la mémoire. Dans le contexte du théâtre, cet effet est d'autant plus saisissant. Dans l'histoire littéraire, Shakespeare est décédé en 1616 ; cependant, dans l'histoire théâtrale, il continue de vivre à travers la représentation de ses pièces[44]. De façon similaire, l'esprit et la mémoire nationaux prennent vie lorsque le théâtre est interprété en arménien. Chaque représentation théâtrale rappelle aux Arméniens leur passé, leur identité, leurs racines et leur mission. Bien que les rois arméniens soient relégués au passé, ils persistent à vivre lorsqu'ils sont portés sur la scène du théâtre nationaliste. Ils servent de modèles et continuent à exercer une influence à travers leur représentation vivante.

Dans cette perspective, Aristote ne saurait être tout à fait exact : bien qu'il avance que la lecture d'une tragédie puisse procurer un plaisir équivalent à celui d'une représentation, la mise en scène demeure essentielle[45]. Celle-ci enrichit le contenu et le réanime pour le public, permettant à l'œuvre de retrouver sa vigueur.

Après la déchéance du Royaume de Cilicie, qui fut d'abord une principauté de 1080 à 1198, puis un royaume de 1198 à 1375, les Arméniens ayant migré vers l'Europe de l'Est, en Pologne notamment, subirent une assimilation graduelle, en parallèle à leur conversion au catholicisme, perdant ainsi toute trace de leur identité arménienne originelle. Au cours du XIXe siècle, les Arméniens, résolus à préserver leur héritage culturel, amorcèrent un changement de paradigme fondamental, en s'orientant vers le nationalisme arménien et l'unité nationale, tout en évitant de

[43] Nora Seni : « Arşivin Fısıltısı ya da Arşivleri Konuşturmak », Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar, Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı (« Le murmure des archives ou faire parler les archives », Générations, Expériences, Témoignages, Conférence sur les Études d'Histoire orale en Turquie.), 26-27 septembre 2003 Istanbul

[44] Agne Beijer and Harry Gilbert Carlson : « About Theatre History » (à propos de l'histoire du théâtre), Educational Theatre Journal, Vol. 12, No: 2 (pp. 79-85), 1960, https://doi.org/10.2307/3204608, p. 82

[45] Henry Buckley Charlton, un ouvrage scientifique qui explore les théories et les idées de Lodovico Castelvetro, un influent critique littéraire de la Renaissance (auteur de *la Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* [1570], cet ouvrage critique la théorie d'Aristote sous différents angles.) affirme que : « Le drame exige nécessairement une mise en scène, car son imitation est celle des mots et des choses par les mots et les choses, et non, comme celle de l'épopée, celle des mots et des choses par les mots seuls ». Henry Buckley Charlton : *Castelvetro's Theory of Poetry* (La théorie de la poésie de Castelvetro), Palala Press, 2016, Chapter XI: Drama and Dramatic Unitiers, pp. 83-84.

s'assimiler à la foi catholique. Ce changement témoigne de leur aspiration à maintenir leur spécificité ethnique et culturelle, en se soustrayant aux forces de l'assimilation religieuse qui avaient caractérisé leur expérience antérieure en Europe de l'Est. Le théâtre constitue également un reflet de ces évolutions. Le théâtre se trouve prohibé dans l'islam, le christianisme, en particulier par la branche catholique, mais il s'instrumentalise pour promouvoir l'église et l'enseignement religieux. Marquant une rupture épistémologique avec les approches dramatiques jésuites restreintes aux thèmes religieux, les Arméniens optèrent pour l'emploi du théâtre moderne comme moyen d'atteindre leur communauté. Ils étaient convaincus que « même le plus éloquent des sermons ne pouvait captiver les âmes de manière aussi puissante ». À travers la comédie inspirée des styles de Molière et Goldoni, à Istanbul, ils se rendirent compte que toutes les strates de la population arménienne pouvaient être touchées. Il devint possible de façonner et d'unifier la communauté arménienne par l'entremise des pièces théâtrales, d'en élargir les frontières et de la persuader quant à des objectifs politiques.

Le théâtre devint un instrument intellectuel de portée géopolitique, définissant « les intérêts de tous » au sein de la communauté et encourageant les individus à s'unir au nom du « bien commun ». L'exploitation du théâtre en tandem avec la révolution linguistique élargit le public susceptible d'être touché. En tant qu'art faisant appel à l'écoute et à la construction visuelle, alimentant l'imaginaire et la mémoire collective, le théâtre permit d'atteindre également les couches analphabètes de la société. Les Arméniens éduquèrent ainsi leurs coreligionnaires tout en les divertissant. Le groupe de militants culturels nationalistes s'agrandit.

L'influence ne se cantonnait pas à la seule communauté arménienne. L'usage intensif du turc à Istanbul, langue qui s'était érigée en idiome de communication commune, permit de toucher l'ensemble de la société ottomane. Cela mena à créer des alliances au-delà du seul cercle arménien. Au fil de la seconde moitié du XIXe siècle, cette action fut fortifiée par la montée des périodiques, qui jouèrent le rôle d'ancêtres des médias sociaux contemporains. Ces publications formèrent même une « ressource géopolitique », manipulée à la fois par les sultans et les intellectuels ottomans.

Les structures et les modèles de comportement enracinés par les Arméniens ottomans à cette époque sont devenus des piliers de la communauté. Les Arméniens, au fil du temps, établirent des périodiques et créèrent des théâtres à travers le monde. Aujourd'hui, cette communauté, dont les attaches s'étendent à différents coins du globe, entretient la vitalité de sa langue et de sa culture.

Le théâtre en reste un vecteur essentiel, dispensant cet héritage, favorisant l'apprentissage, et maintenant la cohésion au sein de cette communauté dynamique[46].

5. Hypothèses

Cette thèse, qui analyse le théâtre ottoman arménien selon une méthodologie de géopolitique culturelle, repose sur diverses hypothèses. Ces hypothèses permettront de mieux comprendre cette étude à la nature à plusieurs niveaux.

5.1 Empires et États-nations sont-ils des ennemis irréconciliables ?

Le nationalisme agit comme l'effet en forme de V de Brecht[47] au sein d'un empire. Il agit comme un agent d'aliénation envers l'empire, infligeant une claque métaphorique à son visage. Il nécessite une vigilance constante et endosse ontologiquement le rôle de bourreau envers l'empire. C'est précisément pourquoi le nationalisme se révélait particulièrement provocateur au sein des territoires impériaux, lesquels étaient construits autour de communautés religieuses, affichaient une composition sociale hétérogène et présentaient une structure décentralisée dépourvue d'unité territoriale à l'instar de l'Empire ottoman. L'idée que le nationalisme se manifestait comme le « fossoyeur historique » de la notion d'empire, introduisant l'idéal de l'État-nation. Cette idée déclenchait un affrontement entre « deux types idéaux » pour reprendre la terminologie de Max Weber, à savoir les États-nations en opposition aux empires, au cœur de l'ère des extrêmes comme conceptualisée par Eric Hobsbawm[48].

---

[46] L'exemple le plus saisissant de cette dynamique est incarné par Hagop Ayvaz (1911-2006), acteur, diffuseur et dramaturge de l'ère républicaine. En lui, la tradition de la Congrégation était condensée. À travers ses entreprises éditoriales et théâtrales, une tradition que la communauté arménienne ottomane avait perpétuée dans chacun des territoires où elle avait essaimé, il s'efforça de rétablir des liens entre ses concitoyens dispersés aux quatre coins du globe après le génocide. Il lança également un appel à tous les créateurs théâtraux de la République de Turquie, les invitant à s'unir autour de leur identité d'acteurs et de leur passion partagée pour le théâtre. Aysan Sonmez : « Hagop Ayvaz: An « Honnête Homme » Negotiating Life in a New Nation-state – The 'rebirth' of Armenian theatre in the Turkish 'underground' », https://www.observatoireturquie.fr/hagop-ayvaz-an-honnete-homme-negotiating-life-in-a-new-nation-state-the-rebirth-of-armenian-theatre-in-the-turkish-underground/

[47] L'effet d'aliénation de Brecht (*Verfremdungseffekt* – effet de distanciation) consiste à encourager le public à regarder le familier d'une nouvelle manière, c'est-à-dire à rendre le familier peu familier ou étrange. Lorsqu'il joue, l'acteur doit non seulement habiter son personnage, mais aussi se rappeler qu'il n'est qu'un acteur qui interprète ce personnage.

[48] Eric Hobsbawm : *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (L'âge des extrêmes : Une histoire du monde, 1914-1991), Abacus, 1995

Selon Lacoste, en termes géopolitiques, un État-nation peut être considéré comme un type d'État dans lequel la majeure partie de la population fait partie d'une seule nation. Cette définition est intéressante non seulement d'un point de vue rétrospectif, mais aussi d'un point de vue prospectif et stratégique. En revanche, un empire est une catégorie d'entité politique qui contrôle plusieurs peuples ou nations sur son territoire[49]. On se trouve ici face à deux catégories profondément divergentes et deux paradigmes distincts : ces deux éléments sont intrinsèquement incompatibles. Les États-nations tracent la fin des empires, tandis que les empires, porteurs de politiques impériales et coloniales, s'avèrent être des entraves pour les nations.

L'Empire repose sur deux fondements : la différence et la hiérarchie. Dans les empires, certaines personnes sont supérieures à d'autres, et d'autres sont inférieures. La différence dans l'Empire peut être entre les religions, comme dans le système de *millet* de l'Empire ottoman, ou entre les communautés ethniques, Arméniens, Géorgiens, Russes, etc. Les empires ottoman et russe reposent sur les institutions dirigeantes et les citoyens ordinaires. Dans ce contexte, il ne s'agit pas d'empires turcs ou russes. Ces mécanismes gouvernaient des unités ethniques (y compris les Turcs et les Russes) avec la suprématie turque et russe. Les nations, dans leur type idéal, sont différentes. Les habitants des nations ne sont pas les sujets de l'élite dirigeante ; ils sont censés être, du moins en théorie, des citoyens égaux. Une nation est une communauté dans laquelle les gens sont censés être horizontalement égaux et, dans la mesure du possible, homogènes.

Dans le contexte ottoman, au-delà de l'émergence du nationalisme, se produit un conflit de civilisations, où l'Europe entre en confrontation avec l'Empire ottoman. Parallèlement et en même temps, des confrontations nationalistes et des affrontements modernistes se produisent au sein des communautés au sein de l'Empire ottoman et entre elles. En effet, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, le territoire ottoman se transforme en une arène de nationalismes pour les différentes communautés (ou *millets*, pour reprendre le terme en usage) au sein de l'Empire ottoman. Ces communautés se dressent contre l'État ottoman pour cette cause et entrent également en conflit les unes avec les autres, dans le but de forger leurs propres nations et nationalismes (à caractère culturel). Il s'agit d'une configuration où différents nationalismes coexistent, interagissent et s'entrecroisent simultanément.

[49] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 594

Le même schisme s'applique à l'approche de l'occidentalisation et de la notion de civilisation. Le territoire ottoman a engendré une multitude d'acteurs porteurs de visions concurrentes, parfois conflictuelles et par moments conciliants, incluant la communauté musulmane. Ils divergeaient sur la forme de civilisation à embrasser ainsi que sur la manière de préserver un empire affaibli. Dans ce cadre, des affrontements de représentations émergèrent tant au sein des différentes communautés ottomanes qu'entre elles. Ces conflits de représentations sont en essence des conflits de représentations historiques.

Parmi les multiples rivalités entre peuples et religions, l'ancienneté est utilisée pour légitimer le droit de contrôle sur un lieu, une ressource ou une population. Cela se manifeste comme un affrontement de représentations géographiques sous un autre angle. Certaines représentations invoquent le nom d'un État, d'une nation ou d'une région en lieu et place des dirigeants ou de la population, comme si ce toponyme détient un caractère vivant, définissant des « patries-mères » pour les nations en devenir ou formant une « communauté imaginée », pour emprunter l'expression de Benedict Anderson. Cela engendrait inéluctablement des affrontements de représentations fondées sur des concepts philosophiques tels que la liberté, la libération, l'égalité, la dignité, les droits, l'oppression et la justice. Les communautés agissaient dans des territoires spécifiques, guidées par des objectifs, et s'engageaient dans des débats à ce sujet. De plus, un conflit de représentations basé sur des concepts politiques surgit dans le contexte du nationalisme ottoman, autour d'idées politiques largement usitées comme l'autodétermination et la notion d'appartenance ou de création d'une nation, d'une tribu, d'une hiérarchie, d'un clergé, d'une minorité, d'un régime, d'un système, de la souveraineté et du référendum. L'ensemble de ces représentations géopolitiques constituait la toile de fond des débats[50].

Le territoire ottoman offre une illustration éloquente de représentations bâties autour d'entités humaines vastes et diversifiées. Parmi elles, on compte des groupes religieux, linguistiques, civilisationnels et sociaux (tels que l'islam, le christianisme, le judaïsme, les francophones, les Levantins, les arabophones, etc.). Diverses parties prenantes ont élaboré leurs propres analyses pour élaborer des stratégies face à cette réalité ou à ces phénomènes géopolitiques. Les acteurs étaient animés par des objectifs « uniques » qui les motivaient à agir en vue d'atteindre leurs buts spécifiques. Au cœur de ces affrontements, des acteurs d'encadrements tels que les élus

[50] Barbara Loyer : *Géopolitique, concepts et méthodes*, Armand Colin, Paris, 2019, pp. 45-53

et les représentants d'institutions ou de collectifs agissaient en accord avec leurs rôles au sein du système politique et social. Leur mission était de formuler des actions pour le territoire en visant l'intérêt général à l'échelle locale, régionale, nationale et internationale. Des acteurs associatifs, tels que les associations liées aux églises ou aux institutions étatiques, exerçaient leur influence sur les relations internationales. Des organisations locales et intergouvernementales étaient également présentes, de même que des acteurs indépendants au sein de l'arène intellectuelle. Dans la « vision d'ensemble » de ces acteurs, on perçoit une complexification croissante de l'interaction entre les trois types d'acteurs : économiques et professionnels d'une part, publics d'autre part, et enfin civils. Cette interconnexion peut se révéler involontaire, voire compétitive, et marquée par une certaine dose de chaos. Chaque représentation, accompagnée de ses acteurs, concentre son attention sur les territoires où « l'étincelle peut jaillir ». Par exemple, cela peut impliquer l'émergence d'un conflit spécifique, conçu pour interpeller l'esprit et le cœur du public par le biais du théâtre[51].

5.2 L'Europe est-elle un vecteur de progrès universel ?

Le théâtre moderne était la voix de la civilisation européenne et il s'est diffusé dans les autres territoires par l'intermédiaire de différents acteurs. C'est une notion de représentation du nationalisme selon la définition de la géopolitique d'Yves Lacoste comme l'étude des rivalités de pouvoir et/ou d'influence sur un territoire donné[52]. Selon Barbara Loyer, elle s'inscrit dans la géopolitique civilisationnelle des puissances européennes, qui voient dans l'Europe un vecteur de progrès universel[53]. À l'échelle mondiale, dans le contexte de ce « progrès universel », les différentes représentations du nationalisme à travers le prisme théâtral ont arboré une multitude de facettes. Sous l'égide des nationalistes (culturels), le théâtre réaliste romantique (européen) a pris des contours divers. Dans le cas de l'Empire ottoman, chacun l'a paré de ses atours propres afin de présenter une argumentation cohérente, en vue de défendre les valeurs arméniennes, ottomanes ou turques, selon les contingences sociopolitiques en cours. Sa mise en scène géopolitique peut être assimilée à un kaléidoscope, où à chaque manipulation d'un acteur différent, les mêmes éclats de verre coloré se réarrangent pour former une nouvelle configuration.

---

[51] Loyer, ibidem, pp. 68-72

[52] Yves Lacoste : « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », Hérodote, n° 130, 2008, pp. 17-42.

[53] Loyer, ibidem, pp. 45-46.

Les fondements des nations et des mouvements nationalistes, en raison de leur caractère abstrait et universel, se sont propagés avec promptitude et facilité. Les protagonistes qui ont porté l'étendard du nationalisme sur divers territoires ont pu varier, mais leur stratégie fondamentale s'apparentait : acheminer la flamme du nationalisme vers la prochaine étape de son parcours.

5.3 Le théâtre européen est-il un flambeau du nationalisme ?

Dans ce contexte géopolitique, le théâtre européen[54] est devenu le terrain d'influence le plus proéminent du nationalisme. Issu de l'ère romantique (vers 1800-1850), le théâtre européen réaliste et romantique a été façonné par les idées, les nations et les nationalismes révolutionnaires européens, reflétant l'esprit de l'époque. Il représentait le « rayonnement », « l'aura » ou la « portée » de la civilisation européenne au sein de l'espace culturel extra européen. Son lien avec le nationalisme lui conférait une signification géopolitique distincte.

Sous l'influence des idées révolutionnaires diffusées par les pays du cœur de l'Europe, les empires impériaux ont progressivement succombé, laissant place à des appels en faveur de la création d'États-nations sur les territoires qui composaient autrefois ces empires. Le statut de « sujet » au sein d'un empire a cédé la place à celui « d'individu » et de « citoyen ». Dans ce contexte, le théâtre européen est devenu un instrument diplomatique puissant, servant à façonner l'opinion publique, à créer une sphère publique, à éduquer les communautés, à fédérer les individus d'une même nation, à consolider et à convaincre. Le théâtre a été utilisé stratégiquement à ces fins, agissant à des échelles micro et macro.

L'une de ses caractéristiques les plus marquantes est sa capacité d'action tant à l'échelle individuelle qu'étatique. Il détient le pouvoir de s'adresser à chaque « individu » au sein de la société, transcendant ainsi les échelons sociaux. De plus, il possède la capacité d'atteindre même les populations illettrées. Le théâtre était la voix de l'autodétermination nationale, représentant l'entité de l'État-nation ou des « États en gestation », résultants des vagues de révolutions nationalistes et des révolutions sociales/libérales (verticales) qui ont secoué l'Europe. Il a agi en

[54] Dans cette étude, le terme « Théâtre européen » est utilisé à la place de « Théâtre et art dramatique européens ». Dans l'expression « théâtre et art dramatique européens », le texte écrit (drame) et la représentation du texte (théâtre) sont distingués l'un de l'autre et renvoient à deux actions distinctes : la lecture et la mise en scène. Dans cette étude, cette distinction n'est pas prise en compte et le terme « Théâtre européen » est utilisé. Pour plus d'informations sur cette question, veuillez consulter : Patrice Pavis : *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* (Dictionnaire du théâtre : Termes, concepts et analyses), Canada, University of Toronto Press, 1998, s. 112.

tant qu'outil pour forger des représentations en interaction, en conflit ou en réconciliation, avant que les « puissances majeures » ne commencent à prendre la parole sur les territoires où il s'exprimait.

Au cours de son expansion, le théâtre a lancé une bataille pour les cœurs et les esprits par le vecteur du divertissement. Il s'est imposé comme une force majeure de changement culturel et politique, contribuant de manière significative à l'évolution des sociétés et à la gestation des nouvelles entités nationales.

À l'époque du nationalisme, les productions théâtrales se sont érigées en une plate-forme puissante pour l'expression nationaliste, les dramaturges et les metteurs en scène incorporant des thèmes et des symboles nationaux au cœur de leurs œuvres. La vigueur du nationalisme s'est exprimée tant à travers le contenu que la forme des représentations théâtrales. Les écoles théâtrales de renom et les artistes du théâtre européen se sont positionnés vis-à-vis du nationalisme, tandis que les théâtres français et italiens ont offert des contributions substantielles, contribuant à alimenter la ferveur nationaliste et à façonner les identités culturelles.

Au XVIIe siècle, la France a joué un rôle essentiel dans le développement du théâtre néoclassique, un mouvement qui visait à faire revivre les idéaux classiques de la Grèce et de la Rome antiques. Des dramaturges tels que Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699) ont élaboré des règles dramatiques strictes, mettant l'accent sur l'unité de temps, de lieu et d'action. La pièce Hernani de Victor Hugo (1802-1885) a été un point de rupture dans le théâtre français, symbolisant les tensions entre les traditions classiques et les aspirations nationalistes. Les pièces de Molière (1622-1673) et la Comédie-Française (fondée en 1680) ont eu un impact durable sur les genres théâtraux, notamment la comédie, influençant les dramaturges et les acteurs dans de nombreux pays et posant les bases d'une infrastructure théâtrale mondiale.

Le théâtre italien a joué un rôle déterminant dans le contexte du Risorgimento, le mouvement d'unification de l'Italie au XIXe siècle. Des dramaturges tels qu'Alessandro Manzoni (1785-1873) et Vittorio Alfieri (1749-1803) ont utilisé leurs œuvres pour évoquer des héros et des moments historiques, suscitant un sentiment d'identité et d'unité italiennes. L'opéra italien, avec sa musique puissante et ses récits dramatiques, a également joué un rôle crucial dans la promotion de la fierté nationale. Les opéras de Giuseppe Verdi (1813-1901) ont résonné auprès du public, capturant les luttes et les aspirations du peuple italien. Verdi, souvent qualifié de « compositeur de la nation », a utilisé sa musique et ses paroles pour incarner un sentiment de patriotisme et d'unité,

inspirant les Italiens dans leur quête d'indépendance et d'autonomie. Carlo Goldoni (1707-1793) s'est employé à réformer la traditionnelle *Commedia dell'arte* en introduisant des pièces scénarisées dotées d'intrigues et de personnages élaborés. Son objectif était d'insuffler davantage de réalisme et de qualité littéraire au théâtre italien, tout en conservant les éléments comiques qui avaient contribué à la popularité de la *Commedia dell'arte*. Des personnalités marquantes comme Goethe (1749-1832) et Schiller (1759-1805) ont créé des œuvres célébrant les héros et les idéaux allemands, laissant une empreinte indélébile dans le mouvement nationaliste allemand. Le théâtre a également été un moyen de remise en question et de critique des idéologies nationalistes. Certains dramaturges ont utilisé leurs œuvres pour mettre en doute la notion d'identité nationale unifiée ou pour mettre en lumière les complexités et les contradictions au sein d'une nation. Ils ont exploré des thèmes tels que la diversité culturelle, les droits des minorités et l'impact du nationalisme sur les individus et les sociétés. Les œuvres d'Henrik Ibsen (1828-1906), notamment Peer Gynt et « Une maison de poupée », ont abordé des questions nationales et sociales, remettant en question les normes traditionnelles et suscitant des débats sur le nationalisme et la liberté individuelle. Les pièces de Bertolt Brecht (1898-1956), comme la mère Courage et ses enfants et Le Cercle de craie caucasien, constituent des exemples d'œuvres qui examinent le nationalisme sous un angle critique. Le travail de praticiens du théâtre influents tels que Konstantin Stanislavski (1863 - 1938), fondateur du Théâtre d'art de Moscou, et Jacques Copeau (1879 - 1949), fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier, a été influencé par les traditions théâtrales françaises. Le système de Stanislavski et l'accent mis par Copeau sur la physicaliste et le travail d'ensemble ont façonné la formation des acteurs et les approches de la mise en scène dans le monde entier. Antonin Artaud (1896 - 1948), praticien et théoricien français du théâtre, a remis en question les formes traditionnelles de théâtre et a plaidé pour une approche radicale et non nationaliste de la représentation. Son concept de théâtre de la cruauté visait à faire tomber les barrières et à exposer la violence sous-jacente des structures sociales.

Le théâtre européen, en tant qu'art instrumentalisé au service du nationalisme, se déploie en différentes strates de représentation. La périodisation utilisée par Nora Seni dans son analyse trouve également des échos dans le développement du théâtre. En examinant les processus de modernisation au sein des nations ottomanes et la construction de l'État, Nora Seni a relevé que le XVIIIe siècle était l'ère des Lumières, tandis que le XIXe siècle marquait l'ère de la philanthropie, qui a nourri l'élan nationaliste. Le XVIIIe siècle a également été l'âge des Lumières pour le théâtre

européen. Ce dernier a évolué en réponse aux trois grandes révolutions et a progressé pour se préparer au XIXe siècle. Par la suite, aux XIXe et XXe siècles, le théâtre est devenu l'acteur central de l'ère nationaliste, déployant toute sa grandeur, son universalité et son pouvoir de défier les conventions.

Parmi les outils les plus puissants entre les mains des propagateurs du nationalisme à travers différentes régions, le théâtre moderne occupe une place prééminente. En effet, partout en dehors de l'Europe, les figures éminentes qui ont incarné l'apprentissage et la pratique du théâtre moderne ont trouvé une résonance particulière en lien avec le nationalisme. Ainsi, l'identité de ces figures majeures du théâtre est devenue intimement liée à leur art. De plus, ces praticiens du théâtre étaient souvent des figures polymorphes ou aux multiples missions, se faisant ainsi porteurs d'une grande responsabilité. Dans le cadre de leur mission historique, ils ont éduqué leurs partisans et le public au nationalisme et à la culture. Au fil du temps, la scène théâtrale a accueilli une multitude de nouveaux acteurs, certains ayant vu leur rôle grandir tandis que d'autres étaient relégués ou leur influence modifiée, avec de nouvelles figures prenant la vedette.

Ces hommes de théâtre sont des acteurs multitâches, jouant un rôle crucial dans la formation de l'identité nationale et la diffusion des idéaux civilisationnels. Le théâtre moderne a ainsi été un espace dynamique où des acteurs variés ont contribué à forger la conscience nationale et à influencer la destinée des nations, en reflétant les évolutions et les tensions de la société et en façonnant le discours sur la nation à travers les époques. Comme le rappelle Victor Hugo dans sa biographie de William Shakespeare, « Le théâtre est un creuset de civilisation. C'est un lieu de communion humaine. Toutes ses phases veulent être étudiées. C'est au théâtre que se forme l'âme publique[55]. »

5.4 Le théâtre, outil de pénétration des idées révolutionnaires, des nations et du nationalisme pour les masses

Les idéaux romantiques qui ont émergé dans les dernières décennies du XVIIIe siècle ont déclenché une ère de liberté et de prise de conscience nationale. Les révolutions ont également affirmé la capacité des individus à agir selon leur conscience. Par ailleurs, les révolutions de 1848, une série de soulèvements républicains contre les monarchies européennes qui ont débuté en Sicile et se sont propagés en France et en Italie, ont été alimentées par ces idéaux romantiques. Le théâtre

[55] Victor Hugo : *William Shakespeare*, Librairie Internationale, Paris, 1864, chapitre II, p. 168

est alors devenu un outil essentiel pour susciter la ferveur patriotique, un rôle qui a perduré une grande partie du XIXe siècle.

Parallèlement, la demande pour le théâtre a connu une croissance exponentielle et les portes des théâtres se sont ouvertes à des classes sociales moins aisées. En réponse à cette demande croissante, de nouveaux théâtres, édifices théâtraux, cafés, débits de boissons et tavernes ont été construits. Cette expansion rapide du nombre de théâtres et de compagnies théâtrales était en corrélation avec l'essor du développement urbain. Confrontés à un public beaucoup plus diversifié, les théâtres se sont spécialisés pour répondre aux préférences des différentes classes sociales.

Des drames historiques à forte connotation nationaliste ont vu le jour dans presque tous les pays, trouvant une expression particulièrement émouvante dans l'opéra, notamment dans les œuvres de compositeurs tels que Richard Wagner en Allemagne et Giuseppe Verdi en Italie. Les troupes de théâtre ont suivi cette tendance, entraînant un mouvement qui a rapidement gagné en ampleur. Ce mouvement a également été marqué par la « circulation des pratiques de performance », la « simultanéité » dans l'espace et la « mobilité culturelle », concepts définis par Stephen Greenblatt, qui a contribué à la propagation et à la diffusion des idéaux nationalistes à travers les performances théâtrales[56]. De plus, à mesure que de plus en plus de membres de la classe moyenne commençaient à fréquenter le théâtre, le nombre de personnes susceptibles d'être influencées par les performances théâtrales augmentait. Vers 1850, cet engouement s'était généralisé. De nombreuses vedettes du théâtre effectuaient des tournées à travers le monde, marquant ainsi une époque de mondialisation culturelle. Des artistes renommés faisaient des apparitions temporaires, des compagnies théâtrales en tournée parcouraient différentes régions et des spectacles de longue durée étaient également au programme. Les troupes de théâtre se succédaient, contribuant à propager davantage ces idéaux et à créer un mouvement culturel significatif.

5.4.1 La sphère de l'opinion publique en tant qu'outils de persuasion

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les Ottomans ont été témoins d'une transformation profonde des structures et des pratiques sociopolitiques. Ils ont dû faire face à une mobilité sociale croissante et à des frontières sociales en mutation, ainsi qu'à de nouveaux modes d'interactions

[56] Stephen Greenblatt et al : *Cultural Mobility: A Manifesto* (Mobilité culturelle : Un manifeste), Cambridge University Press, 2010, pp.1-3.

sociopolitiques et à une redéfinition des positions des divers groupes sociopolitiques. L'ordre politique a été constamment mis en péril par des conflits internes, des rébellions provinciales et des soulèvements au cœur de la capitale, nombre d'entre eux ayant acquis une puissance suffisante pour renverser les grands vizirs et même les sultans. Dès la fin du XVIIe siècle, les pressions extérieures se sont ajoutées aux menaces intérieures. Les empires voisins en expansion ont exercé une pression croissante sur les Ottomans, les confrontant à des défaites militaires et à des cessions territoriales. Dans ce contexte, les enjeux externes et internes étaient fréquemment interconnectés, renforçant ainsi mutuellement leurs effets néfastes, jusqu'à l'effondrement de l'empire à l'issue de la Première Guerre mondiale. La guerre désastreuse menée contre la Russie entre 1768 et 1774, les difficultés économiques ainsi que les tentatives de réforme induites par cette guerre et d'autres « guerres de contraction » ont engendré une phase supplémentaire de crises. Celles-ci ont culminé dans un cycle de soulèvements et de régicides en 1807 et 1808[57].

Suite à ses pertes territoriales, l'Empire ottoman s'est trouvé relégué à la périphérie des systèmes mondiaux. Les États pivots de la première ligue étaient les nations européennes, qui s'étaient renforcées de manière multidimensionnelle à la suite des trois grandes révolutions, et avaient émergé en tant que modèle global prépondérant[58]. Les entreprises de réforme instiguées sous l'égide de Selim III (1761-1808), poursuivies par Mahmut II (1785-1839) et érigées en politique étatique officielle avec l'avènement des édits des Tanzimat en 1839, visaient à placer l'Empire au sein des rangs de cette première ligue. L'Empire ottoman pouvait ainsi maintenir sa pertinence en « emboîtant le pas à ce qu'ils entreprenaient ».

Les répercussions de la guerre de Crimée, se clôturant en 1856, ont été de diverses natures. D'abord, le concert européen a été disloqué à l'issue de ce conflit. L'émergence de la « question des lieux saints » découla des sollicitations françaises visant à réaffirmer les droits des catholiques et Russes en faveur des orthodoxes au sein de l'Empire ottoman. Une compétition pour la suprématie s'amorça en mer Noire. Le concept de nation constitua un même puissant, essaimant en vagues successives à travers les empires. Le message de cette guerre fut particulièrement clair

[57] Donald Quataert : *The Ottoman Empire, 1700-1922*, Cambridge University Press, 2000, pp. 37-53

[58] Immanuel Wallerstein : *World-Systems Analysis: An Introduction* (Analyse des systèmes mondiaux : Une introduction), Duke University Press, 2004, p. 39 Wallerstein analyse l'équilibre des forces entre le développement d'une économie mondiale capitaliste au XVIe siècle et le début de deux siècles de centrisme libéral dans la Révolution française de 1789.

en direction de l'Autriche, de la Hongrie, de la Russie et de l'Empire ottoman : seule une modernisation permettrait de rivaliser avec les puissances contemporaines.

Par ailleurs, la guerre de patronage, qui opposa la Russie aux partisans apostoliques ottomans et la France aux adeptes catholiques ottomans, aboutit en une victoire de la France. Les catholiques de l'Empire ottoman devinrent plus influents que leurs homologues apostoliques, suscitant ainsi une augmentation progressive de leurs effectifs par le biais de conversions. Le soutien de la France et de l'Italie, de même que l'implication des intervenants et des réseaux subsidiaires de ces deux puissances, leur conférèrent un accès facilité à l'Europe, davantage d'opportunités commerciales et un enseignement de meilleure qualité.

En conséquence, l'orientation politique et culturelle de l'Empire ottoman se trouva tout particulièrement influencée par la perspective politique et culturelle de la France (et de l'Italie). La Grande-Bretagne, ayant historiquement maintenu des liens diplomatiques actifs avec les Ottomans, se retira temporairement de cet engagement (jusqu'aux années d'armistice de 1918-1922). Au sein des rivalités de suprématie, c'est la France qui dicta le rythme des événements.

5.4.2 La montée en puissance de l'opinion publique après la guerre de Crimée

La guerre de Crimée (1853-1856) a insufflé de nouveaux paradigmes impérialistes au sein des empires ottoman et russe, tout en rehaussant l'importance de notions telles que la sphère publique et l'opinion publique. Les Ottomans en ont institué un dispositif très complet de contrôle. L'une des facettes de cette démarche résidait dans l'écoute attentive des conversations émanant des *meyhanes*, des *kârhanes*, des cafés et des espaces publics en général, parmi lesquels figuraient également les bains pour femmes. Des inspections étaient diligentées auprès des porteurs, des bateliers et des pêcheurs, et des avertissements étaient adressés à ceux qui « abordaient les affaires de l'État ». Un autre pan de cette initiative englobait la surveillance des publications périodiques, qui représentaient les premières sources d'expression théâtrale et dont la quantité et la diversité ont connu une croissance substantielle au cours des années 1870[59]. Depuis le début du XIXe siècle, le

[59] Pour une étude détaillée sur l'évolution de l'opinion publique dans l'Empire ottoman, on peut consulter : Murat R. Şiviloğlu : *The Emergence of Public Opinion - State and Society in the Late Ottoman Empire* (l'émergence de l'opinion publique — État et société dans l'Empire ottoman tardif), Cambridge University Press, October 2018

La naissance de l'opinion publique au sein de l'Empire ottoman et son éclosion en Russie coïncident et se produisent durant une période similaire. Elles suivent également des trajectoires comparables. Une sphère publique restreinte émerge au sein de l'Empire ottoman entre 1830 et 1860. L'année 1857 marque la fin de l'ère des réunions intellectuelles avec le décès de Sadık Rıfat Paşa (1807-1857). Cette même année voit

domaine de la culture s'est affirmé à l'échelle mondiale en tant que sphère autonome, affranchie des contraintes religieuses et politiques tout en étant imprégnée par leur influence. Suite à la guerre de Crimée, les dirigeants ottomans avaient clairement perçu le message véhiculé et se préparaient à entreprendre les démarches nécessaires pour rejoindre les rangs de l'élite mondiale. En réalité, le processus de réforme au sein de l'Empire ottoman a été accéléré suite à la ratification du traité de Paris (1856), conclu à l'issue du conflit. La même année, l'Édit de Réforme a été émis, accordant davantage de droits aux diverses nationalités ottomanes.

Cet édit a fourni aux *millets* ottomanes la possibilité de mettre en place une éducation, de formaliser leurs institutions, et de préparer leurs fondements constitutionnels. De plus, il a également donné lieu à des initiatives pour l'étude de l'urbanisation et de l'urbanité, calquées sur les modèles occidentaux, au sein de l'empire, principalement au sein d'Istanbul[60].

6. Présentation du plan de la thèse

La présente thèse adopte une structure articulée autour de deux parties, en étroite correspondance avec le contexte géopolitique préalablement exposé. Ces chapitres visent à explorer les problématiques soulevées dans la critique susmentionnée, en se plongeant au cœur des dynamiques culturelles et géopolitiques de l'époque étudiée.

En réunissant ces deux parties, cette thèse offre une perspective approfondie et nuancée de l'entrelacement entre le théâtre, le nationalisme et la géopolitique au XIXe siècle. Chaque partie éclaire des aspects spécifiques de cette histoire complexe, tout en contribuant à une compréhension globale de l'interaction entre les dynamiques culturelles et politiques de l'époque.

l'inauguration du premier café littéraire, le *Sarafim Kıraathanesi*. De 1857 à 1960, les journaux font leur apparition et acquièrent un rôle de premier plan dans le domaine théâtral. Ils font la promotion du théâtre, le commentent, le critiquent et stimulent l'essor des scènes théâtrales. En effet, alors qu'en 1860 l'ensemble de l'Empire ne comptait que 4 journaux, leur nombre atteignait des centaines en 1875, avec des tirages considérables. C'est à cette époque que la presse et l'opinion publique, initialement mises en place par l'État, commencent à se positionner en opposition à celui-ci. L'année 1876 marque le point culminant de l'opinion publique (*efkar-ı umumiye*) avec le renversement d'Abdülaziz. Cette période témoigne de l'émergence de dynamiques d'opinion publique majeures et du développement d'un système de médias robuste, qui a grandement influencé la scène politique et culturelle de l'Empire ottoman.

[60] Nora Seni et Sophie Le Tarnec : *Les Camondo ou l'éclipse d'une fortune*, Actes Sud, 1997, pp. 9-44.

La première partie (Partie 1) se concentrera sur la ville de Venise, territoire du nationalisme arménien, et sur les Arméniens catholiques ottomans, avec une approche géopolitique. Elle interprétera pourquoi l'éveil arménien, le nationalisme et le théâtre sont apparus ici. La deuxième partie (Partie 2) analysera comment le théâtre arménien, apparu à Venise et renforcé par les dynamiques de modernisation méditerranéenne, a voyagé vers Istanbul, Tiflis, la Crimée, Moscou et New York à travers divers acteurs et réseaux géopolitiques.

Le premier chapitre de la première partie (Partie 1, Chapitre 1) se concentrera sur la conjoncture dans laquelle les Arméniens catholiques ottomans ont été exilés des territoires ottomans et installés à Venise. Il mettra en lumière les acteurs politiques, économiques et artistiques qui ont permis la production du théâtre ottoman arménien sur l'île de San Lazzaro à Venise. Le deuxième chapitre (Partie 1, Chapitre 2) est consacré à la relation entre le théâtre européen et le nationalisme. Ce chapitre analysera l'influence du théâtre français et italien avant-gardiste et à tonalité nationaliste sur le théâtre nationaliste arménien. Le troisième chapitre (Partie 1, Chapitre 3) analysera la façon dont l'héritage du théâtre arménien s'est caché et dissimulé avec la militarisation des nationalismes. Après les guerres balkaniques de 1912, le territoire ottoman, en particulier Istanbul, a connu des bouleversements politiques qui ont renversé la mémoire du territoire, entraînant une destruction culturelle permanente. Ce chapitre se concentrera sur la mémoire du territoire et interprétera l'impact des invasions des puissances dures sur le milieu théâtral. Le quatrième chapitre de cette thèse (Partie 1, Chapitre 4) se concentrera sur les politiques culturelles des Mekhitaristes et la manière dont ces politiques se sont diffusées. Il mettra en lumière le réseau reliant Venise, Istanbul, la Crimée et Tiflis, tout en examinant la nature des acteurs impliqués dans ce réseau. La dernière partie du premier chapitre de la première partie (Partie 1, Chapitre 5) se concentrera sur les représentations dans le théâtre arménien. Il exposera les penseurs et les thèmes influents du répertoire. L'évolution du répertoire sera montrée en fonction des développements politiques tels que la Révolution française de 1789, les révolutions libérales européennes de 1848, le Tanzimat de 1839 et le décret de réforme de 1856. Le répertoire comprenait des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des pièces influencées par l'antiquarianisme, et des pièces futuristes traitant des idées libertaires européennes.

La deuxième partie de la thèse (Partie 2) se concentrera sur la manière dont le théâtre arménien, en tant qu'outil géopolitique intellectuel développé à Venise, a voyagé en termes de format et de répertoire.

Le premier chapitre (Partie 2, Chapitre 1) se concentrera sur Istanbul, une capitale du théâtre au XIXe siècle comme le furent Londres, Paris ou Tokyo, et berceau du théâtre arménien. Istanbul, appelée « scène de l'Occident », était le lieu où le théâtre arménien s'est sécularisé, a inclus les femmes et a rencontré l'intelligentsia ottomane non arménienne. Ce chapitre examinera comment les connaissances et l'expérience théâtrales des Arméniens ont contribué à la création du théâtre professionnel arménien et du théâtre impérial. Le deuxième chapitre (Partie 2, Chapitre 2) se concentrera sur la Crimée, un territoire à l'héritage théâtral de courte durée, mais à haute signification symbolique. La Crimée, en tant que ville qui a également formé les nationalistes turcs de la fin de l'Empire ottoman, est devenue une scène pour les intellectuels arméniens qui ne voulaient pas oublier leur identité en se latinisant/catholicisant. C'était une deuxième Venise en termes d'éveil théâtral. Des représentations théâtrales ont été organisées dans les écoles fondées par Narbey et Pıjışgyan. Ce territoire a soutenu la scène caucasienne et investi en Europe de l'Est par le biais d'écoles et d'associations pour prévenir l'assimilation. Nous conclurons cette thèse par un chapitre récapitulatif des principales leçons tirées de ce corpus. Le troisième chapitre (Partie 2, Chapitre 3) se concentrera sur la ville de Tiflis, centre culturel du Caucase du Sud, autrement dit la « Scène de l'Orient ». Tiflis, au XIXe siècle, est devenue le deuxième centre de la modernisation arménienne après Istanbul, avec la nouvelle structuration financière apportée par la modernisation de la mer Noire. Grâce aux efforts des églises arméniennes d'Istanbul, des commerçants et des bureaucrates arméno-russes du Caucase du Sud, une scène théâtrale arménienne a été établie. Cette scène a été fondée par des acteurs arméniens expérimentés formés à Istanbul. Surtout après la création de l'Arménie russe, cette ville, bien que protégée politiquement, a été décrite comme une prison pour le nationalisme arménien, tout en produisant de nombreux avant-gardistes du théâtre russe et arménien. Le quatrième chapitre (Partie 2, Chapitre 4) se concentrera sur la manière dont l'héritage arménien du Caucase a rencontré le théâtre avant-gardiste russe à Moscou. Le changement de régime en Russie, qui a abouti à la révolution d'octobre 1917, a poussé les langues et les éducations nationalistes souterraines de la Russie tsariste. Le théâtre arménien, né à Venise, a été porté au Théâtre d'Art de Moscou sous la direction de Konstantin Stanislavski grâce à des acteurs russo-arméniens du Caucase du Sud tels qu'Yevgeny Vakhtangov et Vladimir

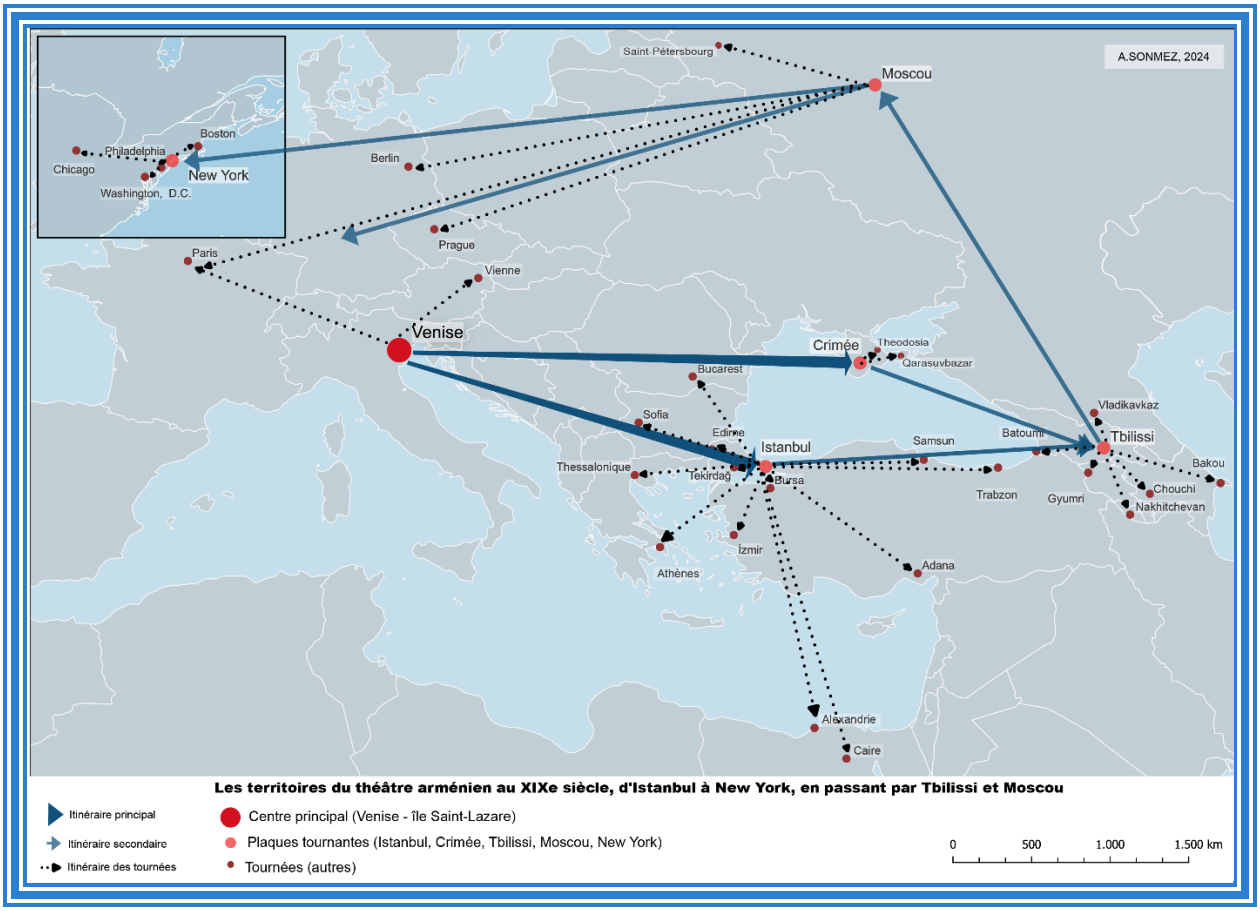
Nemirovitch-Dantchenko. De là, il est devenu une partie de l'*Actors Studio* mondialement connu lors du voyage de Stanislavski aux États-Unis.



Cette carte représente les réseaux commerciaux des marchands arméniens[61]. Elle peut également être interprétée comme une carte illustrant les zones de circulation du mouvement de modernisation arménien et du nationalisme arménien aux XVIIIe et XIXe siècles. Elle trace les routes de la mobilisation, montrant les itinéraires et les réseaux géopolitiques des publications, des idées, des acteurs, des talents, ainsi que des capitaux qui ont financé ces mouvements.

En examinant cette carte, on peut également observer l'étendue des langues de l'Empire ottoman. Ces langues incluent le français, l'italien, l'allemand et le russe, arabe et perse ainsi que toutes les langues parlées et lues par les Arméniens ottomans, y compris le turc ottoman. La carte illustre ainsi la portée de la circulation des publications dans ces différentes langues.

[61] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).



Cette carte montre l'itinéraire territorial du théâtre arménien ottoman.

Parti de Venise, le théâtre arménien a trouvé son premier point d'arrêt à Istanbul.

La Crimée, bien qu'elle ait représenté une rupture idéologique avec l'Église romaine, est également devenue un lieu de production théâtrale.

Les acteurs formés à Istanbul sont devenus des cofondateurs de la scène arménienne de Tiflis.

L'héritage théâtral de Tiflis scène Arménienne a été transféré à Moscou, où il a rencontré le théâtre d'avant-garde russe, avant de se diffuser ensuite vers l'Europe et les États-Unis.

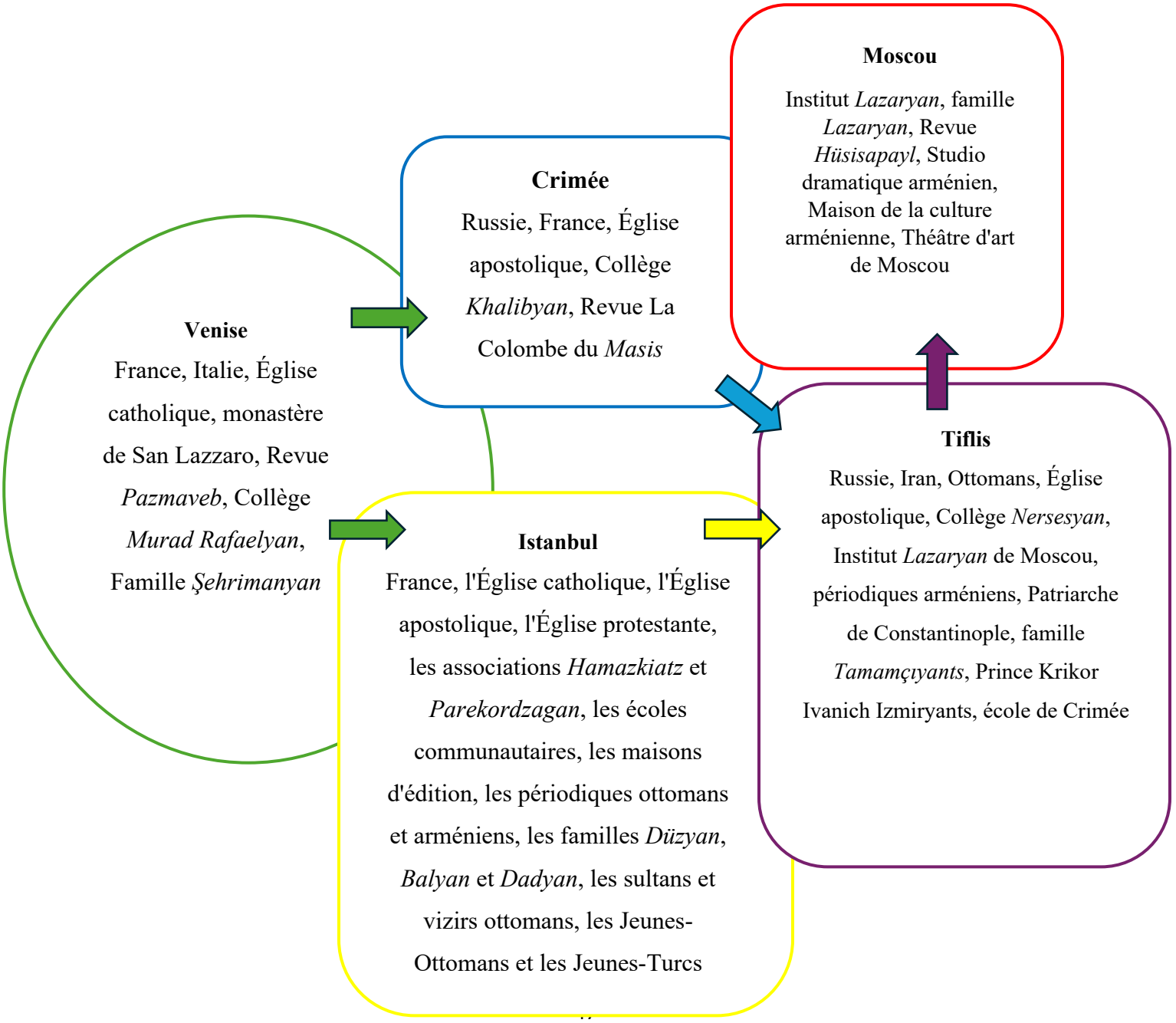
Schéma des acteurs du théâtre arménien ottoman

Instruments d'influence du nationalisme arménien : écoles, maisons d'édition, publications, associations et théâtre.

Les territoires de circulation de ces instruments d'influence : Méditerranée orientale, Europe de l'Est, Balkans, mer Noire, Anatolie, Iran du Nord, Caucase du Sud, Moscou

Les langues diffusées dans ces territoires : arménien (*krapar* et *aşkharhapar*), turc (et usages locaux), français, italien, russe, arabe, persan, géorgien, syriaque.

La coopération trilatérale propage le nationalisme arménien : les églises, les marchands et les aristocrates/bureaucrates



Flux des acteurs

Comédiens, metteurs en scène, dramaturge (jusqu'à la première guerre mondiale)

VENISE

Yegya Endazyan, Ğugas İnciciyan (Lük İncici), Kapriyel Avedikyan, Manuel (Emmanuel) Çahçahyan, İknatius Papazyan, Hayr Arsen Pakraduni, Mikael Zemberekçiyan, Yeprem Setyan, Garabet Eseyan, Yeğya Tomacanyan, Sahak Baronyan, Ananya Celalyan, Alexandır Beşiktaşlıyan, Kevork Hürmüzyan, Khoren Narbey Kalfayan, Minas Pıjişkyan (Medici), Bedros Minasyan, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Srabyon Hekimyan, Bedros Atamyan

↓

ISTANBUL

Ceux qui viennent de Venise : Minas Pijişgyan (Medici), Bedros Minasyan, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Srabyon Hekimyan, Bedros Atamyan

Bedros Turyan, Tovmas Tarziyan, Sebuh Minasyan, İstepan Ekşiyan, Arusyak Papazyan, Mardiros Mınakyan, Serovpe Bengliyan, Tovmas Fasulyacıyan, Baydzar Fasulyeciyan (Papazyan), Tavit Tıryants, Yeranuhi Karakaşyan, Manuk Sisak, Karekin Rıştuni, Takvor Nalyan, Haçik Papazyan, Dikran Çuhacıyan, Dikran Tosbatyan, Mari Nıvart, Mikayel Çaprast, Verkine Karakaşyan, Aznif Hraçya, Asdğik (Amber) Kantarcıyan, Siranuş (Meğobe) Kantarcıyan, Şazik Köylüyan, Zabel Hekimyan, Koharik Şirinyan, Harutyan Aleksanyan, Kınar, Dikran Sancakcıyan, Maryam Dzağikyan, Bisdos Araksiya, Ağavni Zabel, Dikran Matteosyan, Tereza Çuhacıyan, Annik Çuhacıyan, Kevork Holas, Rupen Binemeciyan, Hovhannes Gasparyan

↓

CRIMÉE

Ceux qui viennent de Venise : Minas Pıjişgyan (Medici) et Khoren Narbey Kalfayan

↓

TİFLİS

Ceux qui viennent d'Istanbul : Bedros Atamyan, Siranuş (Meğobe) Kantarcıyan, Tovmas Fasulyacıyan, Baydzar Fasulyeciyan (Papazyan), Mardiros Mınakyan, Serope Bengliyan, Tavit Tryans, Karekin Rıştuni, Yeranuhi Karakaşyan, Mari Karayan (Mari Nıvart), Aznif Hraçya, Istepan Ekşiyan, Hovhannes Gasparyan

Berç Bronşyants, Kalust Şermazantyan, Harutyun Alamdaryan, Hagop Garenyants, H. Çerkezyan, Batganyants, Apamelikyants, Kevork Çımışgyan, Amirian Mantinyan, Mhirtat Amerigyan, Gabriel Sundukyan, Aleksandr Şirvanzade, Levon Şant

↓

MOSCOU

Ceux qui viennent de Caucase du Sud : Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, Yevgeny Bagrationovitch Vakhtangov, Ruben Mamoulian, Akim Tamiroff, Armen Gulakyan, Georgii Burdzhalov, Vardan Ajemian, Vavik Vardanyan

Ruben Simonov, Lenin Suren Khachaturov (Haçaturyan)



Cette carte montre les écoles communautaires actives à Istanbul jusqu'en 1870 et les quartiers où se tenaient des activités théâtrales en langue arménienne. Le théâtre arménien est devenu l'un des instruments les plus influents dans le cadre du « mix de communication » nationaliste arménien. Il a joué un rôle englobant tous les autres outils du nationalisme. Les imprimeries publiaient des pièces de théâtre, les périodiques diffusaient des annonces et des critiques de spectacles, et les écoles ainsi que les associations présentaient des pièces, y compris le répertoire théâtral de Venise. De plus, le fait que les Arméniens ottomans aient également produit des pièces en langue turque et que le sultan ottoman ait confié aux acteurs arméniens le rôle de fondateurs du théâtre impérial a permis au théâtre arménien de connaître un âge d'or dans l'Empire ottoman.

PARTIE I : LA TERRE

Prologue de partie I

Cette thèse, fondée sur le concept de diatope d'Yves Lacoste, utilisera la géographie pour analyser les conflits culturels déclenchés par le théâtre nationaliste. Elle se concentrera sur la mobilisation culturelle nationaliste des Arméniens ottomans et les conflits culturels qui ont marqué la scène culturelle de l'Empire ottoman au XIXe siècle, en examinant les rivalités de pouvoir dans le domaine culturel et sur la scène théâtrale. En considérant que « la géographie sert avant tout à faire la guerre », les guerres culturelles dans les géographies peuvent également être menées par le biais de la puissance douce ou des compétitions d'influence. Le théâtre ottoman arménien fournit des données exhaustives à cet égard, offrant des prototypes de la façon dont le nationalisme, la modernisation et la transformation sociale ont été vécus dans les sociétés ottomanes et arméniennes du XIXe siècle, ainsi que des conflits et des acteurs de ces processus.

La première partie de ce travail, intitulée « La Terre », appliquera l'approche de la longue durée de Fernand Braudel à la modernisation arménienne. En le faisant, elle se concentrera sur les dimensions « globales » (Méditerranée) et « locales » (Venise) conformément au concept de diatope d'Yves Lacoste. La phase « très locale » du jeu d'échelles sera abordée dans la deuxième partie de cette thèse, intitulée « Le Voyage », qui examinera quatre villes comme des nœuds ou des hubs créés par la mobilisation du théâtre nationaliste.

Le nationalisme arménien s'est affirmé dans les dynamiques méditerranéennes avec le soutien des conditions uniques de Venise. Le théâtre a été l'instrument intellectuel le plus puissant de ce nationalisme. Il s'agit d'une hypothèse valable à l'échelle globale. En effet, la scène théâtrale européenne et mondiale des XIXe et XXe siècles s'est développée en harmonie avec les interactions et les choix des acteurs liés au nationalisme.

Le théâtre arménien représentait également l'aspect « local » de cette dynamique géopolitique théâtral « globale ». Le théâtre nationaliste créé à Venise, composante « locale » du jeu d'échelles, s'est déplacé vers le territoire ottoman et a établi des systèmes à l'échelle « très locale » dans quatre villes. Les tensions géopolitiques culturelles et les luttes de pouvoir se sont reflétées dans les activités culturelles de ces villes et sur les scènes théâtrales.

1. Flux vers la Méditerranée

Avec la fondation du Royaume arménien de Cilicie en 1198, les Arméniens d'Anatolie ont afflué et se sont tournés vers la Méditerranée. Auparavant, les Arméniens d'Anatolie avaient établi des royaumes continentaux sans accès à la mer. À partir de cette date, ils sont devenus l'une des

identités navigatrices de la Méditerranée. Ce tournant marque non seulement le début du commerce maritime mais aussi une étape cruciale dans la construction de leur identité nationale.

Jean-Pierre Mahé a expliqué que les Arméniens d'Anatolie se sont lentement déplacés vers l'ouest en raison des invasions des Safavides, des Mongols, des Seldjoukides et plus tard des Ottomans, ce qui les a placés au cœur des tensions religieuses et a rendu difficile la construction de leur identité nationale. Cette construction d'identité nationale s'est réalisée grâce au contact avec l'Occident. Le roi de Cilicie a accordé des privilèges commerciaux à Venise, Gênes et Livourne, permettant ainsi aux marchands arméniens de s'intégrer aux réseaux commerciaux mondiaux et aux réseaux catholiques développés lors des croisades. Après la chute du Royaume de Cilicie en 1375, de nombreux Arméniens ont quitté l'Anatolie en grands groupes. Certains se sont installés sous la protection des Génois en Crimée, à Théodosie-Kefe, d'autres à Damas, en Italie, notamment à Venise. Des diasporas et colonies arméniennes se sont rapidement formées dans ces régions, mais après le Royaume de Cilicie, les Arméniens n'avaient plus de pays[62].

Le XVIIIe siècle a vu le début de la tentative la plus ambitieuse pour remédier à cette situation, atteignant sa maturité au XIXe siècle. Venise est devenue l'espace de ce réveil national. Les Arméniens catholiques ottomans y ont donné un sens, transformant cet espace en un territoire, en quelque sorte un petit Armenia. Leur première action fut de reconstruire la mémoire perdue du peuple arménien. Ils ont redécouvert leurs racines antiques, réimprimé les œuvres presque inaccessibles des historiens arméniens médiévaux, et basé sur ces œuvres, ils ont écrit leur propre histoire. En inventant une langue, une religion, une patrie, des traditions, etc., ils ont travaillé comme des ministres de l'intérieur, des affaires étrangères ou de la culture d'un futur Armenia, préparant des matériaux éducatifs.

2. Flux vers les esprits et les âmes

L'esprit de l'époque était le nationalisme, et le théâtre en est devenu l'instrument le plus puissant. Le théâtre, représentant du nationalisme, était la star du domaine culturel, indépendant de la religion et de la politique, mais néanmoins influencé par elles. Les idées libérales de l'Europe, sa civilisation, ses modes de vie et de divertissement se répandaient dans le monde entier par le biais du théâtre. La mobilisation théâtrale était si vigoureuse que le théâtre se propageait

[62] Jean-Pierre Mahé, « Venise, Constantinople et Tiflis : trois cités littéraires arméniennes » par Jean-Pierre Mahé, https://www.youtube.com/watch?v=JA42Hm7vggE

rapidement des capitales culturelles comme Paris, Venise, Londres, Istanbul, Tiflis, Tokyo aux provinces, avec la construction de bâtiments de théâtre et d'opéra modernes[63].

Le théâtre est devenu un outil efficace pour le cosmopolitisme, la création de liens transnationaux et, surtout, la diffusion des idées. Politicisé, le théâtre a porté les débats géopolitiques sur scène. Dans la guerre des esprits et des âmes menées dans le domaine culturel, le nationalisme était l'axe principal à l'échelle « globale », « locale » et « très locale ».

3. Flux vers la nation et la patrie

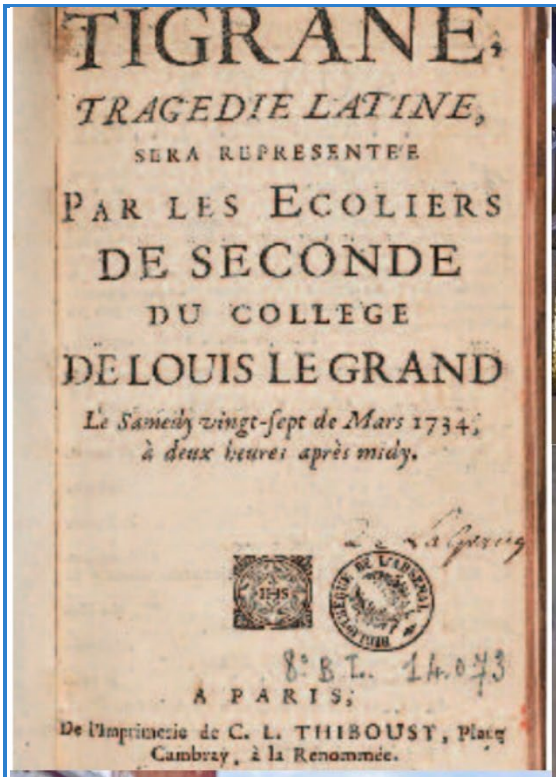
L'idée du nationalisme développée par les Arméniens catholiques ottomans à Venise a commencé à se diffuser dans l'Empire ottoman, en particulier à partir du premier quart du XIXe siècle, avec Istanbul comme centre principal. En plus des transmissions orales de l'expérience vénitienne, les publications imprimées à Venise étaient distribuées aux lieux de résidence ou de passage de la diaspora arménienne par des réseaux établis par l'Église, les marchands et les aristocrates/bureaucrates. Ces idées circulaient dans tous ces réseaux, formant au fil du temps des acteurs locaux.

Parmi ces idées, le théâtre arménien était le plus influent en tant que représentant de la civilisation européenne, de la foi catholique et du nationalisme, en tant que puissance intellectuelle géopolitique. Entre 1774 et 1860, environ 300 pièces ont été écrites, mises en scène et publiées à Venise, établissant des liens avec la nation arménienne par le biais de ces réseaux. Les représentations des pièces ont également circulé : des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, des pièces sur les anciens royaumes arméniens, des tragédies et comédies européennes, et des comédies adaptées à la société ottomane.

Les théâtres Arméniens catholiques, en diffusant les idées nationalistes à travers un vaste réseau géopolitique, ont également élargi l'utilisation de l'arménien occidental et du turc ottoman, la langue commune de l'empire, pour atteindre toutes les couches de la société. L'ampleur de cette expansion était déterminée par les attitudes des administrations locales face au nationalisme. Lorsque le nationalisme était autorisé, le théâtre arménien gagnait en popularité, mais lorsque les nationalismes étaient réprimés, il devenait marginalisé.

[63] Carlotta Sorba : Lecture « Opera Glasses: approaching 19th century history through the lens of theatre » à l'Institut universitaire européen, 25 octobre 2023, https://www.eui.eu/events?id=558301

CHAPITRE I : VENISE - D'UN ESPACE A UN TERRITOIRE


TIGRANE,
TRAGEDIE LATINE,
SERA REPRESENTÉE
PAR LES ECOLIERS
DE SECONDE
DU COLLEGE
DE LOUIS LE GRAND
Le Samedy vingt-sept de Mars 1734,
à deux heures après midy.
8° B.L. 14.073
A PARIS,
De l'Imprimerie de C. L. THIBOUST, Place Cambray, à la Renommée.









« C'est le mariage de la capitale et de la culture...
Ces marchands étaient à la fois des financiers et des travailleurs culturels[64] ».
Boğos Levon Zekiyan

Le nationalisme arménien s'est formé dans la diaspora et s'est exporté vers les territoires à forte population arménienne. Cette diaspora était Venise. Venise a été la plaque tournante (nœud) de la Renaissance arménienne, des Lumière et de la modernisation arménienne. C'est ici, à Venise, que l'idée de la modernisation et du nationalisme arménien était en plein essor. Les acteurs sont les Arméniens catholiques de l'Empire ottoman.

L'histoire a commencé par un enjeu, une rivalité de pouvoir et a débouché sur une lutte pour le pouvoir, une rivalité et un conflit qui ont duré plus de deux siècles. C'est là que s'est allumée la torche du nationalisme.

La tentative de perturber et de maintenir la domination territoriale a déclenché le conflit sectaire historique. À la demande des dirigeants de la communauté orthodoxe apostolique ottomane[65] et avec l'approbation du sultan ottoman, les catholiques ottomans[66] ont été exclus du système administratif ottoman et « expulsés » du territoire ottoman dès les premiers jours du 18th siècle. Ils ont été contraints à l'exil volontaire. Pour les apostoliques, « forcer l'ennemi à l'exil » était une méthode de résolution des conflits. L'objectif était de protéger le système de gouvernance ottoman établi. Il s'agissait de se défendre ou de menacer la contrepartie dans la poursuite de ses

[64] Un extrait d'une interview de l'archevêque et arménologue Boğos Levon Zekiyan par le journaliste Hrant Dink. Zekiyan a utilisé ces mots pour expliquer la modernisation arménienne.

Hrant Dink : Entretien avec Kerabaydzar Zekiyan : « Taklitten kaçınmalıyız », Agos, 16/11/2015, https://www.agos.com.tr/tr/yazi/13373/agos-un-arsivinden-hrant-dink-kerabaydzar-zekiyan-soylesisi

[65] Leur saint siège se trouve à Eçmiyadzin (actuellement en Arménie) ; ils font partie du monde chrétien oriental. La majorité de la population chrétienne ottomane est (encore) apostolique (ou grégorienne). Les Arméniens chrétiens orthodoxes apostoliques ont historiquement occupé des postes importants au sein du palais et de la bureaucratie de l'Empire ottoman.

[66] Le Saint-Siège se trouve à Rome et fait partie du monde chrétien occidental.

intérêts. Il s'agissait d'empêcher la formation de représentations géopolitiques contradictoires[67] sur le territoire de l'Empire ottoman. Le système traditionnel de *millet* ottoman reposait sur la domination des Arméniens apostoliques et il n'y avait pas de place pour les catholiques. Leur démarche critique et historique a « temporairement » écarté le rival émergent, les catholiques, du champ de bataille afin d'éviter un problème, un blocage ou une rivalité.

Au cours de cette guerre sectaire sanglante, les Arméniens catholiques ottomans survivants se sont cachés ou ont cherché à s'enfuir à la périphérie de l'Empire[68]. Venise était l'un d'entre eux. En 1717, les 12 moines catholiques qui s'y sont réfugiés ont transformé une petite île vénitienne, un espace, en un territoire[69]. Le simple site d'un hôpital abandonné devient bientôt un « maillages », des « centralités » et des « réseaux[70] ». Les *Frengs*[71] représentant le catholicisme (une « invention

---

[67] Loyer, ibidem, pp. 45-46.

[68] L'Empire ottoman a connu des affrontements très sanglants entre catholiques et orthodoxes apostoliques. Les archives du patriarcat catholique ottoman et du premier ministère ottoman contiennent de nombreuses pétitions et édits. En ce qui concerne le Pars Tuğlacı, voici quelques exemples :

Édit de 1710, archives du Premier ministère ottoman : « Un dhimmi du nom d'Araboğlu et un autre garçon dhimmi avec lui, de nationalité inconnue, qui disaient parfois « Nous sommes Arméniens » mais allaient ensuite à l'église franque et semaient la confusion (la discorde) parmi la communauté arménienne, ont été condamnés aux galères à la fin du procès tenu au Divan sur la requête du patriarche arménien de *Dersaadet*, Sahak. » [BOA, A.E.T. 5878 ; 16 *Rebiülâhir* 1122/14 juin 1710] » Pars Tuğlacı : *Tarih boyunca Batı Ermenileri* (Les Arméniens occidentaux à travers l'histoire), Vol I, Istanbul Pars Yayın ve Ticaret, 2004, p. 266.

Édit de 1722, Patriarcat arménien de Turquie : Le patriarcat arménien de *Dersaadet* et les régions avoisinantes ont rapporté qu'à Erzurum*, Diyar-ı Bekir* et Tokat, des syphons, déguisés en médecins et autres déguisements, rencontrent des personnes importantes, essayant jour et nuit de corrompre leur esprit et de les soumettre au rite franc, et semant la confusion au sein de la nation arménienne. Un décret a été envoyé aux gouverneurs d'Erzurum et de *Diyar-ı Bekir* pour empêcher dorénavant ceux qui se déguisent en médecins et autres déguisements d'attirer secrètement les *reaya* (citoyens non musulmans) vers le rite arménien. [TEPA (Archives du patriarcat arménien de Turquie, F.K.D., 1. Log No. 24/5]. Pars Tuğlacı, ibidem, p. 294.

[69] Claude Raffestin : *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies techniques,1980, p.3

[70] Selon Raffestin, les notions d'espace et de territoire ne sont pas synonymes et, a fortiori, pas davantage identiques. L'espace est la réalité préexistante, donnée, indépendamment de l'homme. Lorsque l'espace est investi par les intentions et les pratiques des acteurs, il devient alors un territoire. En ce sens, l'espace constitue « un enjeu de pouvoir. Il n'y a donc territoire que s'il y a des relations entre l'homme et l'espace. Ces relations peuvent par exemple se traduire par des maillages, des centralités et des réseaux.

Claude Raffestin : « Remarques sur les notions d'espaces, de territoire et de territorialité », Espace et sociétés, 1982, n°41, 1983, p.168. Et Auriac F. et Brunet R. : « Ecogenèse territoriale et territorialité », Espaces, jeux et enjeux, Paris, Fayard et Fondation Diderot, 1986, p.176.

[71] Le terme « *Freng* » était à l'origine utilisé dans l'Empire ottoman pour désigner les Levantins, les Italiens et les Français. Il était largement utilisé dans la littérature, les périodiques et la vie quotidienne. Chez les

occidentale » et non une tradition locale), ont fait une révolution après l'autre à Venise, jetant les bases du modernisme et du nationalisme arméniens dans le territoire ottoman. Dans le « grand schéma des choses », cette guerre était la guerre de l'Église chrétienne d'Orient contre l'Église chrétienne d'Occident (et vice versa). Et l'Église occidentale, à savoir les catholiques, a été renforcée par cette guerre de domination territoriale au cours des décennies suivantes.

À leur arrivée à Venise, les Arméniens catholiques s'installent sur l'île de San Lazzaro, connue aujourd'hui en italien sous le nom d'*Isola di San Lazzaro degli Armeni*, ou île arménienne, le *Surp Ğazar* (Սուրբ Ղազար). En 1717, ils y établissent une communauté, ouvrent des établissements d'enseignement, éditent et diffusent des publications et forment leurs cadres. Près d'un siècle après l'exil, leur retour à Istanbul, capitale de l'Empire ottoman, se fait dans la plus grande splendeur. Ils commencent à se réorganiser dans la capitale ottomane. Cette fois, ils adoptent un style plus diplomatique, créent leur sphère d'influence et étendent leurs réseaux de développement. Un défi (défi) qui provoque les guerres de représentations, l'hégémonie de l'Influence avec une bataille des esprits et des cœurs, avec l'appui de l'esprit du temps, le nationalisme. Comme le dit l'expression, le « retour de la légende » a déclenché des luttes de pouvoir et des alliances sur un vaste territoire à majorité arménienne, brisant le statu quo et créant de nouveaux rapports de force, de nouveaux conflits et de nouveaux acteurs. Il a fixé l'ordre du jour de la communauté arménienne et de la société urbaine ottomane. Elle a invité le système ottoman à rebattre les cartes de la dynamique du pouvoir. Cette redistribution des cartes a créé un nouvel ensemble d'intérêts, de conflits, d'acteurs et de rivaux. Elle est devenue l'un des tournants géopolitiques qui ont marqué les 200 dernières années de l'Empire ottoman.

Venise est devenue la mère des nationalistes arméniens au XVIIIe siècle. En tant que port méditerranéen, centre de commerce, centre de réforme et de Renaissance, ville des mouvements de libération, épicentre des beaux-arts, des divertissements modernes, du carnaval et du théâtre, elle offrit aux Arméniens un maison, un toit, les éduqua et les nourrit. Pour expliquer ces missions de

Arméniens apostoliques, cependant, il était utilisé comme un terme péjoratif pour désigner les Arméniens catholiques. Les Arméniens qui s'étaient convertis au catholicisme (en général, ils avaient été baptisés apostoliques puis s'étaient convertis) n'étaient pas acceptés comme membres de la communauté. Ils étaient considérés comme des Européens.

Venise, le terme « acculturation[72] » d'Yves Lacoste convient bien pour expliquer comment Venise a fonctionné pour les Arméniens.

C'est là que les Arméniens catholiques développent l'idée d'une patrie. C'est là qu'ils ont construit l'infrastructure intellectuelle d'un éventuel État national, d'une éventuelle principauté au sein de l'Empire ou d'un royaume arménien indépendant. Ils créèrent les institutions du nationalisme, produisirent les outils et formèrent les générations nationalistes et les enseignants. Ils ont préparé du matériel éducatif et l'ont mis « au service » de leur nation en devenir. Sur l'île de San Lazzaro, la communauté imaginaire des Arméniens s'est formée[73], les traditions de nation ont été inventées[74] , et les racines nationales[75] ont été redécouvertes.

Avec le soutien de la France et de l'Autriche-Hongrie, les Arméniens catholiques en exil s'installent sur l'île. Une tradition nationaliste a été établie et a commencé à se répandre avec la coopération de l'Église catholique, des aristocrates arméniens et des marchands arméniens en tant qu'acteurs encadrements, associatifs et économiques, respectivement[76]. Il est essentiel de savoir que dans la plupart des cas, il s'agissait de membres de familles (catholiques) éminentes et influentes disposant d'un réseau mondial de soutien à l'Église, comme les Sceriman à Venise, les Düzyan à Istanbul, les Lusignan et les Lazaryan en Russie. En particulier, la volonté de la France de s'ouvrir aux chrétiens d'Orient, le désir d'étendre l'influence des idées européennes et l'orientalisme scientifique, comme l'appelle Nora Seni, ont soutenu le renforcement des Arméniens catholiques. Ce pilier tripartite, à savoir l'Église, les marchands et les aristocrates, constitue l'alliance historique et l'unité de pouvoir qui soutiennent le nationalisme arménien et maintiennent la cohésion de la nation arménienne. Dans l'Empire ottoman, principale zone d'influence des Arméniens de Venise, le pilier « aristocratique » de cette triade subit un coup dur lors des réformes (*Tanzimat*, 1839 et plus particulièrement l'Édit de Réforme, 1856). Leurs positions puissantes au sein du Palais et de la communauté arménienne sont mises en péril. Pendant le génocide arménien (1915), les intellectuels aristocrates perdent un pouvoir considérable. Pourtant, même après le

[72] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 102. Il décrit l'acculturation comme suit : « Processus de changements culturels résultant des contacts entre groupes de culture différente ».

[73] Anderson, ibidem, pp. 1-7

[74] Hobsbawm et Ranger, ibidem, pp. 1-14.

[75] Seni, *Oryantalizm*, pp. 65-85.

[76] Loyer, ibidem, pp. 69-73.

génocide de 1915, alors que la communauté luttait pour exister, cette alliance historique et cette unité de pouvoir ont poursuivi leur mission.

Le nationalisme arménien a été inventé dans la diaspora sous l'influence des mouvements démocratiques en Europe et du processus de stabilisation de la nation (pré état-nation). Il a été porté par deux empires : l'empire ottoman et l'empire russe. Mais plus particulièrement vers l'Empire ottoman. La structure décentralisée des empires, l'ambiguïté et la fluidité de leurs frontières, ainsi que les structures multiethniques, multireligieuses et multilingues ont permis aux Arméniens de prospérer (comme les autres communautés de l'empire). Pendant près d'un siècle, le réseau arménien a créé son réseau au sein de ces empires, a consolidé sa communauté et est devenu un empire informel au sein des empires.

Ce chapitre traite de la *longue durée de* la modernisation arménienne, et donc du nationalisme, et de la conjoncture politique de cette période. Elle a été considérée comme une intrigue avec différents acteurs et conflits. Si l'on considère le conflit ou la rivalité comme un drame avec une intrigue et un dénouement, on comprend qu'il faut observer tous les acteurs pour comprendre le déroulement de l'action. Une analyse géopolitique définira les acteurs en décrivant les objectifs qui les motivent et les moyens qu'ils peuvent mettre en œuvre pour les atteindre.

Nous pouvons également l'exprimer de manière plus théâtrale. Au sens brechtien, ce chapitre porte sur les « événements qui se cachent derrière les événements ». Il peut correspondre à la *naïveté* (scientifique) de Brecht[77] et aux concepts d'historicisation[78] (*Historisierung*). Le nationalisme arménien est historicisé et les conditions historiques et conjoncturelles sont analysées.

En termes de nationalisme arménien, pourquoi Venise ? Pourquoi les Arméniens catholiques ottomans ? Et comment ? Ces questions sont abordées dans l'ordre suivant dans ce chapitre :

- La modernisation arménienne est passée par de nombreuses étapes dans différents territoires. Dans différentes conjonctures politiques et sous l'influence de différentes dynamiques territoriales, de nombreux acteurs différents ont joué un rôle actif dans le processus de modernisation. Cependant, la forte vague de modernisation a pu commencer à Venise avec les Arméniens catholiques de l'Empire ottoman. Par exemple, aux XVIIe et XVIIIe siècles, Madras

[77] Bertolt Brecht : *Epik Tiyatro* (Théâtre épique), Agora Kitaplığı, 2011, p. 127.

[78] Bertolt Brecht : *Gesammelte Werke - Collected Works*, B. 16, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1976, p. 610 et 653.

(Chennai), en Inde, un autre centre commercial doté d'un solide réseau de marchands arméniens et d'une influence arménienne, n'a pas produit un mouvement nationaliste aussi fort. De même, l'Iran, où le réseau commercial arménien et le réseau d'ecclésiastiques et de bureaucrates étaient également puissants, n'a pas réussi à produire un mouvement de modernisation pour étendre et englober les Arméniens dans d'autres régions. Cette section aborde les étapes de la modernisation arménienne en termes de territoires et d'acteurs.

- La modernisation et le nationalisme arméniens sont nés à Venise, mais pourquoi se sont-ils répandus si rapidement et si loin ? Venise était le centre politique, économique, culturel et artistique de la Méditerranée. Cette plaque tournante a fourni aux nationalistes non seulement un environnement d'acculturation, mais aussi une opportunité de renforcement et d'expansion grâce à l'utilisation de la dynamique méditerranéenne. En faisant partie du réseau commercial et culturel méditerranéen et en puisant sa force dans la dynamique méditerranéenne, le nationalisme arménien s'est répandu. En fait, la portée de la Méditerranée, avec toutes ses connexions directes et indirectes, ses canaux et ses réseaux, est devenue la portée du nationalisme arménien. Si l'on superpose la carte du réseau commercial à celle du réseau nationaliste, on constate qu'il y a un chevauchement.
- Lorsque les catholiques se sont réfugiés à Venise, les vents de l'Europe soufflaient en faveur des chrétiens d'Orient, en particulier des catholiques dont le Saint-Siège se trouvait à Rome, en plein milieu de l'Europe. En d'autres termes, les Arméniens catholiques ont été contraints à l'exil à un moment où l'Europe était prête à les soutenir. La France, en particulier, était curieuse de l'Orient[79]. Elle apprécie les catholiques ottomans et les aide : l'Orient peut-il être exploré à travers les Arméniens catholiques ? Les catholiques peuvent-ils faire l'objet d'un mouvement décisif dans le jeu d'échecs politique ? En effet, les catholiques obtiennent des droits légaux au sein des empires grâce au soutien politique et diplomatique de la France. En bons diplomates, les catholiques ont bénéficié d'une bonne publicité et d'une bonne visibilité. Avec l'aide et l'insistance de la France, et malgré l'opposition farouche et persistante des chrétiens orthodoxes apostoliques, ils obtiennent du sultan ottoman la permission de s'organiser et de s'institutionnaliser officiellement dans l'Empire ottoman, où se trouve la « patrie arménienne », telle qu'ils la définissent. Cela leur a ouvert des portes : éduquer, enrichir et moderniser la nation arménienne et unir les frères et sœurs dans les pays ottomans et russes et au-delà.

[79] On peut consulter la littérature de Nora Seni pour plus d'informations sur l'intérêt des Français pour l'Orient.

1. Modernisation Arménienne : un nationalisme d'origine religieuse

La modernité et le nationalisme arméniens ont toujours été religieux. Les Arméniens ont soit étendu les règles de l'Eglise à la laïcité, soit formé des cadres laïques mais ecclésiastiques, même lorsque l'esprit du temps exigeait la sécularisation. Pour les Arméniens ottomans et russes, les sujets actifs de notre étude, c'était et c'est toujours le cas. Les défis ou les rivalités pour le pouvoir sur le nationalisme des Arméniens ottomans tournaient autour des sectes : catholique, orthodoxe apostolique et plus tard protestante.

1.1 L'Église catholique et la création de la nation

Les Ottomans, dans leur ensemble, n'étaient pas un groupe de sociétés ou une grande partie de la société qui a connu les mouvements de la réforme, de la Renaissance et des Lumières. Cependant, certaines de ses communautés composites ont suivi ces processus. L'une de ces communautés était les Arméniens ottomans. Les mouvements de la Renaissance arménienne ottomane et du Réveil national se sont formés dans la diaspora en dehors des « frontières » de l'Empire ottoman, puis ont été « importés » sur le territoire de l'Empire ottoman. Le nationalisme culturel, la nation et la définition de la patrie[80], le développement de la langue et de la culture arméniennes, et la diffusion de tous ces éléments grâce à l'imprimerie sont les résultats des idées formées et mises en pratique dans la diaspora en coopération avec les colonies arméniennes, les marchands, les aristocrates et l'Eglise.

L'Église catholique arménienne ottomane est à l'origine de la modernisation arménienne. Congrégation arménienne catholique Mekhitariste (Mıhratian - Մխիթարեաններ)[81] (1717) sur l'île de San Lazzaro (Surp Ğazar - Սուրբ Ղազար) de Venise a suscité des acteurs qui ont changé le visage de la vie politique et culturelle de l'Empire ottoman. Le rôle de la congrégation Mekhitariste a été décisif dans la Renaissance arménienne des XVIIIe et XIXe siècles. Au cours du XVIIIe siècle, la redécouverte de la littérature arménienne classique et la création d'une langue vernaculaire arménienne par les Mekhitaristes de San Lazzaro ont été des facteurs clés de la Renaissance arménienne.

---

[80] L'Arménie historique est utilisée par les nationalistes des XIXe et XXe siècles pour désigner l'ensemble du territoire qui s'étend de la mer Caspienne à l'est jusqu'à Gesaria (Kayseri en Turquie) en Cappadoce, et du sud de Tiflis jusqu'aux rives du lac d'Urmia et de la Méditerranée. Zekiyan, *Modernite*, p. 36.

[81] Le monastère est connu en arménien sous le nom de Մխիթարեան Մայրավանք, *Mekhitarian Mayravank*, ce qui se traduit littéralement par le « monastère de la mère Mekhitariste ».

La Renaissance arménienne s'étend en gros de l'époque des Croisades à nos jours. La transformation de la langue arménienne et l'essor de la littérature arménienne au XIXe siècle ont été d'une grande importance. Au cours de la seconde moitié du XIe siècle, des tribus « touraniennes » apparaissent à l'horizon de l'Asie occidentale. Toute l'Asie Mineure fut dévastée par les invasions des Tatars et des Mongols au cours des deux siècles suivants. L'Arménie est dévastée par ces attaques. L'Arménie a perdu son indépendance politique et sa vie culturelle s'est effondrée. Aux mains des Mamelouks d'Égypte, le royaume de Petite Arménie, qui avait fait des progrès remarquables pour se reconstruire en Cilicie, n'a pas connu un sort plus enviable. Après l'effondrement de la dernière dynastie de Grande Arménie en 1064, un grand nombre d'Arméniens se déplacent vers la Pologne. L'avenir de l'Arménie est entre les mains de ces colons. En 1240, la première église arménienne est construite à Rome. En 1434, année de la fondation de la Sainte-Croix à Venise, pas moins de onze églises arméniennes sont construites dans la seule Italie. L'esquisse suivante tentera de montrer que la Renaissance en Arménie a été étonnamment similaire à celle vécue en Europe[82].

Avec ses objectifs religieux, éducatifs et littéraires déclarés, le monastère de San Lazzaro est devenu une puissante agence de promotion des connaissances séculières et religieuses pendant plus d'un siècle[83]. Les activités du monastère insulaire ont permis de raviver la conscience nationale arménienne en plantant les graines du nationalisme arménien moderne. La vision éducative des Mekhitaristes a donné naissance au nationalisme parmi les Arméniens de l'Empire ottoman. Un écrivain et artiste français, Charles Yriarte (1832-1898), a écrit : « Les Arméniens considèrent à juste titre l'île de Saint-Lazare comme la torche qui illuminera l'Arménie lorsque le moment sera venu de rejoindre les rangs des peuples libérés[84]. »

Dans ce contexte, les Mekhitaristes sont des acteurs syntagmatiques selon la définition de Raffestin[85]. Ce sont des acteurs qui ont un objectif clair et une stratégie pour atteindre cet objectif.

---

[82] Harry Jewell Sarkiss : « The Armenian Renaissance, 1500–1863 ». The Journal of Modern History. 9 (4): 433–448, 1937, p. 435; Alishan Leo: Cilicia, (en arménien) Venise, 1885, p. 129.

[83] Sarkiss, ibidem, pp. 441-443

[84] Charles Yriarte : *Venise : l'histoire, l'art, l'industrie, la ville et la vie*, (1877, Éd.1878), Hachette Bnf, Venise (Italie), p. 302

[85] Selon Raffestin, les acteurs impliqués dans les relations peuvent être classés en deux catégories : les acteurs syntagmatiques et les acteurs paradigmatiques. Les acteurs syntagmatiques sont ceux qui ont un objectif clair et qui mettent au point une stratégie pour l'atteindre. À l'inverse, les acteurs paradigmatiques constituent un agglomérat d'êtres humains sans projet commun défini. Ces catégories ne sont cependant pas

Ils sont soutenus et renforcés par la conjoncture politique. En revanche, les Arméniens apostoliques ottomans sont restés des acteurs paradigmatiques au début de cette période et de la dynamique des relations ; ils n'avaient pas de projet commun défini. Le maintien du statu quo ottoman et de l'équilibre des pouvoirs établi était leur seul projet.

Toutefois, ces rôles évolueront en fonction des développements politiques. Ils se diversifient à mesure que de nouveaux acteurs entrent en scène. Nous verrons que les changements dans les rôles des acteurs paradigmatiques et syntagmatiques ont été très fréquents pendant les périodes des *Tanzimat* (1839) et Réforme (1856), connues comme les périodes de réforme de l'Empire ottoman.

figées ; selon le moment ou le contexte, un acteur paradigmatique peut devenir syntagmatique et inversement. P. Villeneuve, C. Raffestin : *Pour une géographie du pouvoir*, Préface de R. Brunet, Paris, Librairies techniques, 1980, p. 249 ; Cahier de géographie du Québec, vol. 26, n°68, 1982, p.267.


SAN LAZZARO
MONASTERO ARMENO
ORARIO VISITE
VISITING HOURS
HEURES DES VISITES
15:25



Pendant de nombreuses années, un drapeau ottoman flottait devant le monastère Mekhitariste sur l'île de San Lazzaro à Venise, accueillant les Catholiques ottomans exilés des terres de l'Empire ottoman[86]. À gauche : l'île de San Lazzaro et le monastère.

1.2 Les acteurs et l'enjeu

L'aventure du nationalisme ottoman arménien s'inscrit dans la vague de nationalisme qui va entraîner l'Empire ottoman dans une crise de légitimité[87]. Parti des catholiques ottomans, le nationalisme arménien englobera les Arméniens de toutes obédiences dans l'Empire. En coopérant

[86] Les archives personnelles de Yervant Baret Manok ont été utilisées avec l'autorisation de sa famille. Pour les images d'îlots et de congrégations : https://www.youtube.com/watch?v=VPCmZBsVt-0 et https://www.youtube.com/watch?v=G3LevbsNzpA

[87] La crise de légitimité fait référence au déclin de la confiance dans les fonctions, les institutions ou les dirigeants des gouvernements. Le terme a été introduit pour la première fois en 1973 par Jürgen Habermas, sociologue et philosophe allemand. Habermas a développé le concept en affirmant que lorsqu'une institution ou une organisation est en crise de légitimité, elle n'a pas la capacité administrative de maintenir ou de créer des structures efficaces pour atteindre ses objectifs ultimes. Jürgen Habermas : *Legitimation Crisis*. Boston : Beacon Press, 1975.

et en entrant en conflit avec les nationalismes des autres nations ottomanes, il assumera des rôles changeants sur la scène des luttes de pouvoir.

Le fondateur de la congrégation catholique, L'abbé Mekhitar de Sébaste (Mekhitar Sebastatsi - Մխիթար Սեբաստացի) (1676-1749) et son institution ont joué un rôle d'encadrement pour revitaliser la culture arménienne en redécouvrant les anciens trésors littéraires de l'Arménie, la littérature philosophique, théologique et spirituelle, ainsi que la publication de manuels pour l'éducation des nouvelles générations d'Arméniens, en particulier ceux qui vivaient dans l'Empire ottoman, mais aussi dans l'ensemble de l'Arménie jusqu'à la fin du XIXe siècle. La modernisation arménienne enrichit son répertoire en introduisant ces nouveaux acteurs et conflits de pouvoir sur la scène des représentations des idées occidentales. Les rivalités de pouvoir qui prévalent exigent un régime, une religion, un style de vie et des divertissements modernes et invitent leurs adversaires à une bataille des cœurs et des esprits. Sur la *longue durée* de la modernisation arménienne, cette bataille s'est poursuivie sous la forme d'une bataille de représentations et de *rayonnements*[88]. L'Empire ottoman, qui reposait sur une structure communautaire religieuse et avait un caractère décentralisé, serait l'un des éléments révélateurs ou déclencheurs de la « crise de légitimité » avec le vent des États-nations.

Ainsi, la pénétration intense de la modernité dans la société arménienne a joué un rôle important dans le développement de la question arménienne parallèlement aux mouvements d'indépendance nationale qui se sont répandus en Europe et dans les Balkans avec des mouvements tels que la révolution grecque, le mouvement d'indépendance bulgare, et le *Risorgimento*[89] en Italie. Les pionniers de ce mouvement étaient les jeunes Arméniens en conflit ouvert avec les *émirs* et les Arméniens ayant l'expérience de la *res publica* et ayant occupé un poste élevé dans l'Empire ottoman[90]. La culture arménienne moderne était un phénomène essentiellement urbain et a fleuri

[88] Pour Roche, le concept de « rayonnement » exprime une manière très française et culturelle de concevoir sa propre puissance sur la scène géopolitique, qui se distingue de concepts moins identitaires comme celui d'influence, plus couramment utilisé dans d'autres pays ou, en France, en relation avec les actions d'autres pays. Par exemple, l'usage de « l'influence américaine » dans le discours français. En utilisant ce mot, on fait semblant d'imaginer cette influence comme naturelle, ce qui permet de justifier d'éventuelles positions défensives contre des agressions extérieures (par exemple d'autres « influences »). Il précise également que, après la Grande Guerre, le concept de « propagande » a été utilisé dans le cadre du développement de la culture française en Europe. Roche, ibidem, p. 20

[89] Le sens littéral est « se lever, se révolter » une nouvelle fois. L'abolition du joug des États étrangers, en particulier de l'Autriche, pour l'indépendance et l'unité de l'Italie, par et pour les Italiens.

[90] Zekiyan, *Modernite*, p. 101

dans les grandes villes à la périphérie du monde arménien, aux points de contact avec les cultures étrangères - avec la culture anglaise à Madras et Calcutta, avec la culture française à Izmir, Istanbul et Paris, avec la culture italienne à Venise, avec la culture allemande à Dorpat (aujourd'hui Tartu, Estonie) et Vienne, avec la culture russe à Saint-Pétersbourg, Moscou et Tiflis. Ce fait confère à la culture arménienne moderne un caractère quelque peu cosmopolite, provoquant des tensions internes que d'autres cultures, qui se développent au sein de leurs propres structures nationales stables, ne connaissent pas[91].



Buste mosaïqué de l'abbé Mékhitar[92]

[91] Vahé Oshagan : « Modern Armenian Literature and Intellectual History from 1700 to 1915 » (Littérature arménienne moderne et histoire intellectuelle de 1700 à 1915), R. G. Hovannisian (Ed.), *The Armenian people from ancient to modern times*. Volume 2: Foreign dominion to statehood: The fifteenth century to the twentieth century (1. publ). Macmillan, 1997, p. 142.

[92] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/)

1.3 La modernisation arménienne : périodes et territoires

La modernisation arménienne a couvert un vaste territoire allant de l'Inde à l'Iran, de l'Iran aux empires ottoman et russe, et de là aux côtés occidentaux de l'Europe. D'autre part, l'Empire ottoman occupe une place particulière car c'est sur ce territoire que vivait la majeure partie de la nation arménienne. Nous le verrons plus clairement dans les chapitres suivants sur le répertoire du théâtre mekhitariste, en tant que moyen essentiel du nationalisme arménien, dans ses représentations, et sur la géographie de la diffusion du nationalisme arménien. C'est sur ce territoire que la modernisation arménienne et donc le nationalisme arménien ont eu l'effet le plus significatif[93].

Zekiyan a divisé la modernisation arménienne en quatre périodes : la période de formation (1520-1620), la renaissance du capitalisme arménien (1630-1700), la période humaniste (1700-1840) et la période de sécularisation (1840-1915).

1.3.1 Période de formation (1520-1620)

C'est à cette époque qu'apparaissent les premiers signes de la modernité. Elle commence avec la publication des premiers livres arméniens. Elle se poursuit jusqu'à la nomination du Catholicos IV Movses Datevats au diocèse d'Eçmiyadzin. Cette période marque le passage de la tradition du manuscrit à celle de l'imprimerie.

L'utilisation de la presse à imprimer en langue arménienne remonte à 1511-1512. Pour Zekiyan, les Arméniens ont été les pionniers, les planificateurs et les gestionnaires de l'industrie de l'imprimerie en Europe. Leur statut social et leurs réseaux locaux étaient très forts en Europe. Au cours de cette période, l'activité d'impression est sortie du monopole monastique, a acquis un caractère indépendant et est devenue une entreprise économique. Dans ce contexte, il existe un lien étroit entre les acteurs de l'économie et les acteurs de l'imprimerie. Durant cette période, les marchands engagés dans le commerce des colonies arméniennes étaient la cible principale des publications. Ces marchands ambulants étaient religieux. Les publications sont donc religieuses. L'un des objectifs de l'industrie de l'édition était donc de satisfaire les besoins spirituels des communautés de marchands, dispersées dans diverses villes d'Europe et d'Asie. Au cours de cette période, l'intérêt pour la littérature romantique s'est également accru. Cependant, si la littérature

[93] Zekiyan, *modernite*, p. 9

romantique et son discours politique ont eu un impact sur un large éventail de personnes en Europe, ce ne fut pas le cas pour les Arméniens[94].

1.3.2 Renaissance du capitalisme arménien (1630-1700)

La seconde période, le renouveau capitaliste arménien, couvre les années 1630-1700. Elle s'achève avec la création de l'Union Mekhitariste Catholique à Istanbul. C'est l'époque où la modernisation européenne et la Renaissance produisent une explosion de la société dans les principaux centres de l'Europe. Cependant, la Renaissance arménienne n'a pas eu lieu pendant cette période, mais pendant la période humaniste qui a suivi. Le capitalisme arménien a connu une forte existence jusqu'au milieu du 18e siècle. Les Arméniens combinaient les méthodes commerciales traditionnelles avec les systèmes capitalistes qui dominaient l'économie européenne. Dans la communauté arménienne, il y avait une coopération entre « le capital et la culture » [95].

1.3.3 Période humaniste (1700-1840)

Selon Zekiyan, cette période peut être divisée en deux phases. La période humaniste représente la période appelée Renaissance culturelle arménienne (*Veradzınunt* - Վերածնունդ), qui signifie « renaissance ». Elle a commencé en 1700, avec la fondation de la congrégation Mekhitariste de la diaspora à Venise, et s'est achevée en 1840. Elle se caractérise par la lente émergence d'une intelligentsia autochtone et par la création d'une infrastructure sociale et culturelle spécifique. Elle se caractérise par de nombreux contacts avec l'étranger, la multiplication des conflits sociaux et l'accélération de la vie culturelle dans les grands centres urbains. Elle se caractérise également par l'émergence d'une intelligentsia laïque, composée de divers dignitaires, dont les prétentions sont fondées sur le pouvoir moral et économique.

La première phase (1700-1770) a été dominée par les efforts déployés pour retrouver et faire revivre l'héritage religieux et culturel du passé des Arméniens. Les premiers travaux dans ce sens sont apparus en Inde, au sein de la colonie arménienne établie dans ce pays. Ces efforts se sont poursuivis au cours de la deuxième phase (1770-1840). Selon Zekiyan, les Arméniens n'ont jamais été en mesure de développer des contacts aussi étroits avec la culture occidentale à une si grande échelle et pendant une si longue période[96]. Cependant, le développement le plus important

[94] Zekiyan, *Modernite*, pp. 43-47

[95] Zekiyan, *Modernite*, pp. 53-58

[96] Zekiyan, *Modernite*, p. 60.

a fourni une force transformatrice à ses acteurs : l'intérêt croissant des Arméniens pour la nouvelle atmosphère intellectuelle, les nouveaux idéaux et la nouvelle vision du monde qui ont émergé en Europe. Il y a eu un changement de paradigme de la tradition arménienne traditionnelle vers l'Occident. C'est à cette époque que la « communauté imaginaire » des Arméniens et l'historiographie culturelle nationaliste arménienne commencent à émerger (ce qui développera la « forme nation[97] » telle que définie par mon Étienne Balibar avec les nations émergentes). L'abbé Mekhitar et ses disciples s'acculturent ici, selon les termes d'Yves Lacoste, ils lisent toute la littérature européenne, des premières œuvres mythologiques aux plus récentes œuvres contemporaines. Ils commencent à les traduire en arménien. Mekhitar et son groupe adhèrent alors à l'idée d'« unité nationale ». Cette période coïncide avec ce que Nora Seni appelle le siècle des Lumières, le 18th siècle. L'idée du nationalisme, ses institutions, ses moyens et son matériel humain étaient déjà mûrs au siècle suivant, l'âge de la philanthropie, comme elle le définit, bien que la découverte arménienne du nationalisme s'en tienne encore aux racines religieuses[98].

Les changements économiques ont déterminé la principale caractéristique de la première phase (1700-1770). En termes d'équilibre des pouvoirs économiques, c'est à ce moment-là que les acteurs traditionnels perdent du pouvoir et que de nouveaux acteurs plus forts apparaissent. Le capital arménien passe des mains des *hocas*[99] à celles des *amiras*[100] et des *sarraf*s[101] . Le capital

---

[97] Emmanuel Balibar : « the Nation Form », *Race, nation, class: Ambiguous identities*, Chapitre 5, (1. publ., [repr.]). Verso Publ., 2011

[98] Nora Seni : « Femmes philanthropes aux origines du nationalisme turc », Bâtir au féminin ? Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman, (dir) juliette Dumas, Sabine Frommel, Paris, Picard / IFEA, 2013, pp. 274-276.

[99] *Hoca* signifie maître (*efendi, üstad*) en persan. C'est le titre donné aux marchands de la classe supérieure qui vivaient sur les terres iraniennes et ottomanes et qui ont atteint le statut aristocratique le plus élevé en peu de temps. En termes de prestige et d'autorité, ils ont connu leur âge d'or dans le premier quart des XVIIe et XVIIIe siècles. Ils ont dû mener une lutte acharnée contre l'aristocratie *çelebis* qui les avait précédés à Istanbul.

[100] *Amira* est dérivé du mot arabe *Amir* (supérieur, commandant, directeur). Il s'agit du titre utilisé pour désigner les strates les plus élevées de l'aristocratie arménienne depuis le milieu du XVIIIe siècle, après la chute des *çelebi* et des *hocas* dans l'Empire ottoman. Les *amiras* commencent à perdre leur pouvoir au milieu du 19e siècle et sont remplacés par une nouvelle classe bourgeoise, les *ağas*. Les *Çelebis* étaient de riches marchands entretenant des liens étroits avec les cercles gouvernementaux et les hauts fonctionnaires dont ils géraient les affaires. Ils soutenaient les activités sociales et culturelles de la communauté, construisant des églises, des écoles, des orphelinats et des hôpitaux, fondant des imprimeries, publiant des livres et finançant des étudiants.

[101] *Sarraf est un* mot arabe. Il désigne les banquiers de l'époque. Il y avait aussi les *mahdesis* (qui signifient « pèlerins » en arabe), très respectés par les Arméniens pour leur mode de vie saint et leur dévouement à la

arménien, qui s'était développé autour de l'ensemble des réseaux commerciaux à l'échelle de la colonie des marchands de la classe supérieure de la Nouvelle Julfa (Iran, Ispahan), des célèbres *hocas* et des partenaires commerciaux, a transféré sa place et son rôle au capitalisme local dans diverses colonies, en particulier à Istanbul et en Inde. Cette bourgeoisie montante jouera un rôle de premier plan dans la vie sociale et les institutions arméniennes jusqu'au milieu du XIXe siècle ou presque, et sera le soutien le plus actif de la culture.

L'une des caractéristiques les plus marquantes de cette période est la transformation de la langue arménienne : la révolution linguistique, à laquelle nous ferons souvent référence dans les chapitres suivants, à mesure que les outils du nationalisme arménien seront élaborés.

L'ancien arménien littéraire (la langue de l'Église ; *kağakagan hayeren* - քաղաքական հայերէն) a été redécouvert et, en même temps, la langue a été modernisée. Cette révolution linguistique a ouvert la voie à l'accès des Arméniens aux classes inférieures. Cette langue séculaire, l'arménien civil (*aşkharhapar* - աշխարհաբար), a commencé à être largement utilisée dans la société arménienne au siècle suivant. À cette époque, l'arménien moderne commence à être utilisé dans la communication littéraire et devient la langue de la production littéraire[102].

L'accent mis sur la langue en tant que base d'unification d'une nation et marqueur de l'identité nationale a été prédominant pour toutes les « nations » depuis l'aube du romantisme. La « pureté » de la langue a été le concept de nombreux intellectuels éminents dans ce contexte. Jean-Jacques Rousseau, par exemple, a défendu la langue comme marqueur de distinction entre les nations et comme indication des origines des individus.

Dans la modernisation arménienne, les véritables mouvements des Lumières sont apparus dans la deuxième phase (1770-1840), lorsque les mouvements de modernisation ont émergé dans les territoires où les Arméniens avaient une solide présence sociale, en particulier parmi les Arméniens de Madras, en Inde.

---

religion. Il y avait aussi les aghas (qui signifient « propriétaires » ou « seigneurs » en turc), plus mondains, qui étaient respectés en raison de leur richesse, de leur âge et de leur sagesse. Une autre classe qui exerçait l'autorité était constituée des *badvelis* (en arménien, « enseignants » ou « prédicateurs »), pour la plupart des enseignants laïcs formés à l'église, dont la vaste érudition, notamment en matière religieuse, leur conférait une position vénérable au sein de la société. Bien que les *amiras*, les *hocas* et les *çelebis aient* conservé leur position dominante pendant des générations, ils n'ont pas eu d'impact concerté sur le renouveau. Oshagan, ibidem, p. 140.

[102] Zekiyan, *Modernite*, pp. 72-73

La première expression officielle du désir de libération des Arméniens s'est manifestée par une initiative religieuse. En 1677, sous le catholicos de IV. Hagop Chugayetsi, un comité secret se réunit à Eçmiyadzin. Cette tentative et les suivantes échouèrent. Les relations étroites avec la modernité européenne ont ravivé cette demande, qui a fait une entrée en force. Les premiers pas ont été faits en Inde dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les Arméniens, en contact étroit avec les Lumières britanniques, commencent à réfléchir aux modalités de création d'un État, indépendant ou non, à ses conséquences et aux alliances géographiques possibles, voire à la forme et à la constitution de cet État. Les premiers périodiques arméniens virent le jour à Madras. Ces publications ont permis à la communauté de s'ouvrir et de se faire connaître. La première publication (*Aztarar*) a été publiée par un prêtre en 1793, suivie par d'autres. Ces périodiques étaient publiés dans la langue de l'*aşkharhapar* arménien civil de Venise et se sont rapidement répandus à Istanbul et dans d'autres colonies arméniennes[103]. Il était essentiel pour le développement de la langue arménienne familière d'inclure toutes les « nations ».

[103] Zekiyan, *Modernite*, pp. 76-80.



Figure de marchand arménien[104]

1.3.4 La période de sécularisation (1840-1915)

La période de sécularisation, quatrième période de la modernisation arménienne, est celle de l'Éveil (*Zartonk* - Զարթոնք), qui commence dans les années 1840 et se poursuit jusqu'à la première guerre mondiale et le génocide de 1915. Zekiyan définit cette période comme le « processus de sécularisation holistique » couvrant tous les segments de la communauté.

C'est l'époque où les nationalistes arméniens utilisent les formes modernes de divertissement, en particulier le théâtre moderne, comme moyen de communication avec la communauté. C'est aussi l'époque où les troupes de théâtre arménien d'Izmir et de Istanbul sont en

[104] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).

plein essor. Selon Zekiyan, la période du réveil et de la sécularisation arméniens ne correspond à aucune phase de sécularisation vécue en Europe après la Révolution française. Dans leur relation avec l'Église et le clergé, les Arméniens ont suivi une voie différente de celle de l'Occident. Pour les Arméniens, cette période marque la fin de la domination globale de l'Église et du clergé. Cela a conduit à l'émancipation intellectuelle du peuple arménien. La libération occidentale a surtout identifié des courants anticléricaux et antireligieux qui doivent s'expliquer, au moins en partie, comme des réactions à des siècles de cléricalisme.

En revanche, le protagoniste de la modernisation chez les Arméniens était l'Église et le clergé. L'Église lutte pour maintenir et développer la langue et l'identité arméniennes chez les Arméniens. Le point de référence était la conscience nationale et l'image collective des Arméniens en tant que nation possible. C'est pourquoi, dans le processus de sécularisation des Arméniens, il n'y a pas eu de rupture traumatique ou de confrontation avec l'Église comme en Occident[105].

Pendant la période de l'Éveil, l'arménien moderne et devenu la langue littéraire standard et a rendu la littérature populaire en sortant du monopole des cercles élitistes. Certaines évolutions ont renforcé la conscience nationale au sein de la communauté arménienne. Une chaîne d'écoles arméniennes a été créée. Les chapitres suivants évoqueront plus en détail ces écoles en tant qu'outil essentiel du nationalisme. Le nombre et la qualité des périodiques augmentèrent rapidement et atteignirent un public plus large. Des canaux de communication actifs, puissants et rapides furent établis, reliant la population du *Kavar* (les villageois, les Arméniens vivant en Anatolie) à la capitale, Istanbul. L'influence de ces canaux est significative pour l'éducation, la presse, la pensée politique et la diffusion de la conscience nationale.

[105] Zekiyan, *Modernite*, pp. 89-92



Une autre étape importante vers la sécularisation a été le changement social en général, qui comprend les changements dans les habitudes, les coutumes, les relations communautaires, la vie sociale et le comportement dans la définition des valeurs humaines et sociales. Il y a eu une grande différence entre les générations en ce qui concerne les modes de vie et les valeurs[106]. Les nouvelles générations commencent à vivre et à penser de manière plus moderne et plus occidentale. Par exemple, l'utilisation de chapeaux et de gants augmente en tant qu'habitude occidentale, comme le montrent les périodiques de l'époque[107]. Zekiyan a noté deux évolutions qui ont déclenché le changement dans cette direction : la diffusion de la franc-maçonnerie et les mouvements de libération des femmes[108]. Ces deux phénomènes sont d'une grande importance pour la diffusion des idées occidentales. Ils ouvrent tous deux des espaces de libération et de modernisation. Ces thèmes seront développés dans les chapitres suivants.

[106] La littérature du célèbre écrivain arménien Zabel Yesayan (1878-1943) illustre bien ce fossé entre les générations. D'énormes différences de style de vie entre la grand-mère et les petites-filles.

[107] Nora Seni : *La mode et le vêtement féminin dans la presse satirique d'Istanbul `a la fin du 19`e siècle*. 1992, Isis, pp.189-210, 1992. <Halshs-00147453> ; Nora Seni et François Georgeon : *Istanbul dans la presse satirique ottomane (1870-1876)*. 1992, Isis, pp.51-58, 1992. <Halshs-00147581>

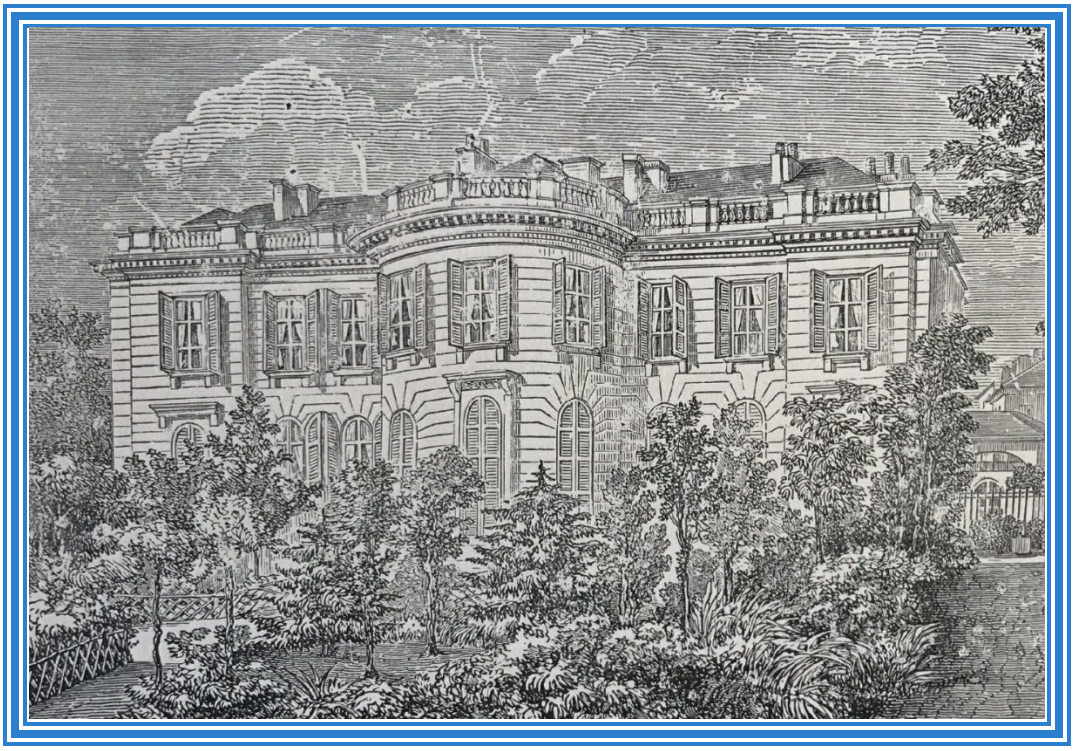
[108] Zekiyan, *Modernite*, p. 95

Ce n'est pas en Inde ou en Iran, mais à Venise, comme nous l'avons vu plus haut, que la modernisation arménienne a commencé. La ville européenne, centre de la réforme, de la Renaissance et des mouvements d'émancipation, ne fut pas seulement un refuge pour les Mekhitaristes, mais ouvrit également les portes à la diffusion de la modernité arménienne. Une ville portuaire forte, dont les liens commerciaux s'étendent au-delà des eaux de la Méditerranée, a joué un rôle clé.

2. La Méditerranée arménienne : acteurs, représentations et conflits qui étaient « en mouvement » ou « naviguant » dans les rivalités de pouvoir

C'est la dynamique méditerranéenne qui a eu un impact sur les Lumières arméniennes. Si l'on compare le nationalisme arménien à un arbre : ses racines se trouvent en Méditerranée, à Venise, sur l'île de San Lazzaro. Cet arbre s'est ramifié et a atteint les colonies arméniennes à Istanbul, à Tiflis, à Calcutta, en Crimée, dans les Balkans, etc. Si nous comparons le nationalisme arménien à un bébé, son lieu de naissance était la Méditerranée (Venise). Le lieu où il a grandi est l'Empire ottoman (Istanbul, la capitale), qui lui a donné un berceau. Il s'étend, s'étend, s'étend avant que « les nationalismes de ses *millet*s » ne deviennent une menace pour l'Empire. Le Caucase du Sud (centre administratif de la vice-royauté russe de Transcaucasie, qui deviendra plus tard la République arménienne) était le territoire où elle pouvait survivre malgré la dure confrontation avec les puissances dures émergentes. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, tous ces territoires abritaient d'importantes communautés arméniennes, avec une classe moyenne en plein essor, un système éducatif développé et des contacts socio-économiques et culturels significatifs avec l'Europe occidentale. Porteurs de culture, les Arméniens catholiques ont apporté aux communautés arméniennes de l'Empire ottoman les idées européennes en tant que puissance douce. Celles-ci devinrent plus fortes et plus influentes, profondément enracinées à la base. Comme Philip Mansel l'a décrit pour les villes du Levant, « la puissance douce des villes pouvait influencer leurs habitants plus que la puissance dure des États[109] ».

[109] Philip Mansel : *Levant: Splendour and catastrophe on the Mediterranean* (Levant : Splendeur et catastrophe en Méditerranée), Yale University Press, 2011, p. 3.



La collège Moorat à Paris[110]. Les Catholiques ottomans ont connu une expansion notable de leurs activités éducatives au cours de la première moitié du XIXe siècle, ce qui a conduit à la création de nombreux établissements scolaires et collèges dans divers centres tels que la Crimée, Venise, Padoue, l'Asie Mineure et le Caucase. En 1834 et 1836, deux bienfaiteurs arméniens, Samuel Moorat et Édouard Raphaël Gharamianz, ont légué des fonds pour établir respectivement le Collège Samuel Moorat à Padoue (qui fut transféré à Paris en 1846) et le Collège Raphaël, initialement fondé à Ca' Pesaro à Venise, puis transféré en 1850 à Ca' Zenobio ai Carmini. Ces deux collèges, et en particulier l'institut de Paris, transféré en 1870 à Venise, furent réunis sous les noms de Moorat et Raphaël à Ca' Zenobio. Ces institutions ont poursuivi leurs activités jusqu'en 1997 et sont devenues des points de référence pour l'enseignement supérieur au sein des communautés arméniennes d'Europe, jouant un rôle central dans la formation de l'élite intellectuelle et politique arménienne aux XIXe et même XXe siècles.

[110] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).

2.1 La Méditerranée et les représentations conflictuelles qui l'entourent

Historiquement, la Méditerranée a été un bassin de création de « réseaux d'échange » et d'« intermédiaires » interculturels ; l'expansion et la consolidation d'empires dans le monde entier et la prolifération de réseaux impériaux, missionnaires et mercantiles reliant différentes régions et cultures. Cette dynamique a ouvert la voie à la « mondialisation » selon le terme de Wallerstein (mondialisation byzantine précoce) et à la migration massive des peuples à travers de vastes espaces. C'était un lit d'interactions interculturelles, de connexions et de transculturation en tant que zone de contact et de transmission, un long tapis roulant sur lequel les marchandises commerciales et culturelles voyageaient entre les principales civilisations de l'Eurasie.

La Méditerranée a été/est un réservoir de représentations. Historiquement, elle dispose d'un répertoire riche de toutes les tensions, conflits de représentations et rivalités de pouvoir des territoires qui l'entourent, y compris l'Empire ottoman. Il est donc le théâtre de toutes les tensions géopolitiques, de tous les conflits de représentation et de toutes les rivalités de pouvoir que connaît la Méditerranée autour de l'enjeu des nationalismes, donc de l'Empire ottoman. Géographiquement et géopolitiquement, dans un périmètre étendu...

Les limites géographiques de la Méditerranée n'ont pas été déterminées de manière définitive et ne semblent pas pouvoir l'être de manière absolue. En outre, ces limites se déplacent à mesure que l'on passe d'une conception environnementale de la Méditerranée à une conception culturelle. Braudel (1902-1985) écrit que la mer « assure l'unité, le transport, les moyens d'échanges et de relations... mais elle a aussi été le grand diviseur, l'obstacle qu'il fallait surmonter. Les hommes se pressent sur les rives de la mer et la traversent, mais la mer reste un grand mystère : vaste, capricieuse, sans chemin, effrayante, la « mer Blanche », comme l'appellent parfois les Arabes. « La Méditerranée humaine n'existe que dans la mesure où l'ingéniosité, le travail et l'effort de l'homme la recréent sans cesse, pour voir les choses dans la perspective du très long terme », écrit-il[111].

Fernand Braudel a développé le rôle de l'Empire ottoman dans le monde méditerranéen dans son méga récit du XVIe siècle. Il a souligné l'unité de la Méditerranée dans sa composition géographique et sa connectivité par le biais du commerce. Selon lui, l'Empire ottoman était

[111] Fernand Braudel : *The Structures of Everyday Life: Civilization and Capitalism, 15th-18th Century* (Les structures de la vie quotidienne : Civilisation et capitalisme, 15e-18e siècle), Vol. I (1st U.S. ed). Harper & Row., 1982, p. 276.

essentiellement une puissance militaire et non une puissance commerciale[112] mais avec des gens imitant les modèles byzantins. Pour lui, la Turquie a créé, dans l'ensemble des Balkans, des structures au sein desquelles les peuples de la péninsule ont progressivement trouvé leur place, en collaborant avec le conquérant (c'est-à-dire les Ottomans) et, ici et là, en recréant curieusement les modèles de l'Empire byzantin. Pour lui, la conquête d'Istanbul a apporté un nouvel ordre, une « pax Turcica », contre les habitants de la péninsule. Il considère Istanbul (ainsi que Le Caire et Ispahan) comme un port important dans les réseaux urbains et maritimes de la Méditerranée, en raison de sa diversité religieuse et de sa sophistication commerciale. Il souligne l'importance de son quartier chrétien et de son rôle dans le commerce : « Le marché principal d'Istanbul, les deux *bedestan*s de pierre, était une ville dans la ville. Le quartier chrétien de Péra/Galata formait une autre ville au-delà de la Corne d'Or.[113] »

Pour Braudel, les Arméniens ont connu le même sort que les autres montagnards. Il les dépeint également comme la quintessence des marchands, attribuant leur succès à « leur christianisme et, dans une large mesure, au fait qu'ils acceptaient de travailler dur, qu'ils avaient une grande résistance et qu'ils étaient très sobres, c'est-à-dire de vrais montagnards ». Les marchands sont restés tout au long de son ouvrage massif, et c'est précisément leur large et fructueuse dispersion mercantile que Braudel attribue à la cessation de leur statut d'État et à la perte de l'Arménie[114].

2.2 Les extensions de la Méditerranée

Pour Lacoste, en Méditerranée, les problèmes géopolitiques sont beaucoup plus multiples, graves et très compliqués qu'ailleurs parce que ces problèmes se sont entremêlés au cours d'une longue histoire. Son analyse est indispensable pour replacer les colonies arméniennes et la diaspora dans un contexte géopolitique permettant d'interpréter la modernisation arménienne. Pour lui, ce territoire, réservoir d'affrontements massifs, a été traditionnellement interprété dans une vision dualiste basée sur les rivalités de pouvoir et les affrontements entre le nord et le sud de la Méditerranée - c'est-à-dire les Européens et les régions « sous-développées » du fait de la

[112] Fernand Braudel : *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II* (La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II), Vol. II. University of California Press, 1995, p. 121.

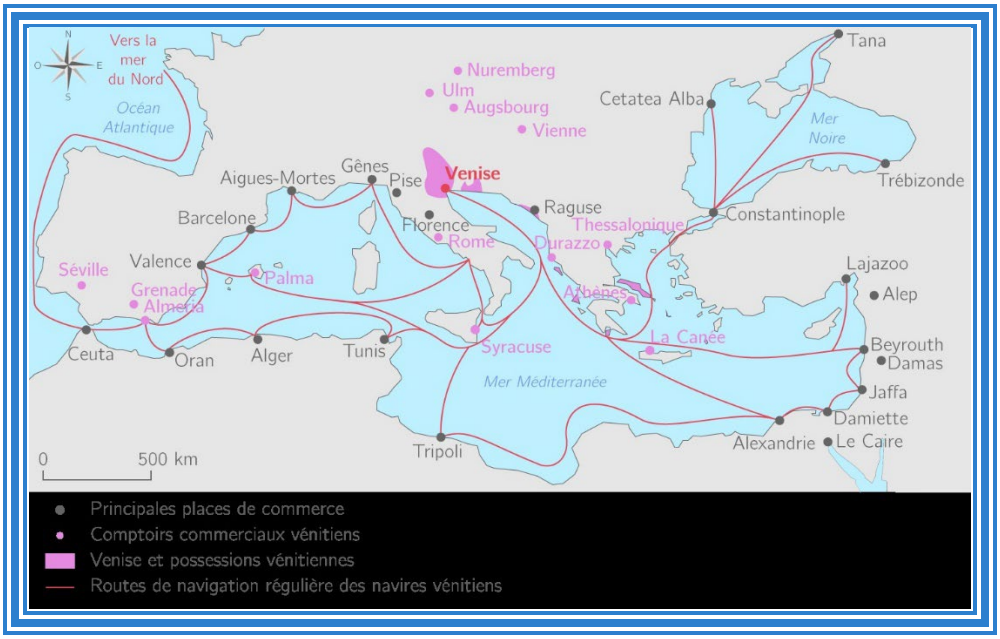
[113] Braudel, *The Structures of Everyday Life*, pp. 507-9

[114] Braudel, *the Mediterranean*, p. 51.

domination coloniale que subissent les pays du nord depuis le 19ème siècle ; et entre les pays musulmans du sud et les pays chrétiens du nord. Il affirme que lorsque l'on observe plus précisément les rivalités de pouvoirs en Méditerranée, il est clair que les rivalités de pouvoirs ne peuvent être réduites au schéma nord-sud ou à celui entre la chrétienté et l'islam (ou entre l'Occident et l'Orient). Même au Moyen Âge, lors des croisades, les conflits entre les multiples protagonistes étaient beaucoup plus complexes. La vision dualiste de la Méditerranée ignore la complexité des différentes situations géopolitiques en Méditerranée, affirme-t-il. Il pense que pour comprendre les problèmes géopolitiques de la Méditerranée, on ne peut pas se limiter au seul cadre méditerranéen. Pour Lacoste, la Méditerranée en tant que superpuissance peut projeter sa superpuissance à travers l'Atlantique. Elle peut être affectée par les changements politiques lointains qui se produisent aux frontières de l'Asie centrale ou de l'Afghanistan et de l'Atlantique. Sa portée couvre une région beaucoup plus vaste, y compris l'importance stratégique de détroits célèbres tels que Gibraltar et le Bosphore ou le canal de Suez. De plus, depuis le 16th siècle, la fameuse « route des Indes » de Londres à Bombay, axe central de l'Empire britannique, passait par la Méditerranée avant de devenir l'une des grandes routes pétrolières du Moyen-Orient. Par ailleurs, pour comprendre les multiples péripéties de la Méditerranée, il faut prendre en compte les problèmes spécifiques de chacun des Etats situés sur ses rives, qui ont été historiquement en contact direct avec tous les autres du fait des navires qui naviguaient sur cette mer bordée de continents. En Méditerranée, les rivalités de pouvoir sur les territoires s'exercent entre les Etats voisins et ceux situés à l'opposé, sur d'autres côtes de la mer, comme ce fut le cas entre la France et les Etats du Maghreb ou de ce que l'on appelait le Levant. La route maritime entre de nombreux pays se situe autour d'un même espace maritime, de détroits et de ports vers deux océans, ce qui facilite les interventions navales depuis d'autres parties du monde. Elle oblige les géopoliticiens à prendre en compte la localisation d'une grande diversité d'héritages historiques et à combiner des rapports de force d'échelles très différentes, depuis les conflits locaux jusqu'aux rivalités mondiales. Un ensemble géopolitique méditerranéen plus large doit également être envisagé pour inclure les pays du Moyen-Orient et les luttes qui s'y déroulent. Pour reprendre ses termes, le cadre naturel dans lequel le « phénomène méditerranéen » fonctionne depuis des siècles entre les multiples secteurs de très longues côtes. Il a été pendant des siècles le lieu de contacts et de conflits entre les différents mondes. Si l'on représente schématiquement l'Europe (des Alpes à l'Oural ?) par un rectangle, le côté sud correspond à la Méditerranée et à la mer Noire (via les détroits). Il faut noter que le côté oriental

du rectangle, de l'Oural au Caucase, est marqué par une avancée significative du monde musulman vers le nord, qui pourrait couper en deux l'immense Russie. Cet Empire (de la Méditerranée) et l'Europe occidentale, l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient s'étendent de part et d'autre de l'actuelle Crimée, de l'actuelle Géorgie et même de l'Arménie[115].

Géographiquement, ces régions étaient les terrains de jeu de la modernisation arménienne, les territoires des colonies arméniennes et de la diaspora. Avec ses diasporas et ses colonies, la communauté arménienne est interconnectée dans ces réseaux ; elle est partout sans être une nation unifiée et l'unité des territoires. Karla Mallette a décrit la « nation arménienne » le long de la Méditerranée comme une communauté présentant une continuité culturelle et une disparité géographique. En Méditerranée, la culture est fluide, elle change d'un port à l'autre, et la toile de fond territoriale assure la stabilité. Mais dans le cas des Arméniens, c'est le peuple lui-même qui assure la stabilité culturelle et linguistique alors que la toile de fond territoriale se déplace[116]. Cette « disparité géographique » historique a été abordée par les acteurs de Venise et les moines arméniens catholiques Mekhitaristes de Venise.



[115] Lacoste, *Méditerranée*, pp. 6,9,20,21, 42.

[116] Karla Malette : « The Mediterranean Is Armenian», *An Armenian Mediterranean: Words and worlds in motion*. Springer Science+Business Media, 2018, p. 310.

Les principaux points de contact et les flux commerciaux généraux entre les empires en Méditerranée - source : kartable.fr

2.3 La France, la Méditerranée et l'Orient revisité

Pour Lacoste, la Méditerranée n'est devenue un *enjeu* essentiel pour la France (en tant que puissance) qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les expéditions de Bonaparte en Égypte (1798) ayant pris fin. L'ouverture du canal de Suez (1869), à l'initiative de la France de Napoléon III, fait de la Méditerranée la route de l'Orient (Indochine), de l'Indochine et de l'Extrême-Orient. C'est par le canal de Suez que la France importe des produits agricoles qu'elle transforme et réexporte, du charbon anglais, puis du pétrole[117].

En Méditerranée, l'expédition de Bonaparte en Égypte (1798), bien qu'elle se soit très vite transformée en échec, a eu pour « contrecoup » de faire naître un nouveau projet d'État contre l'Empire ottoman, celui de Mehmed Ali Pacha (1769-1849). Sa valeur militaire et politique fait qu'au départ des Français (1801), il s'impose progressivement comme maître de l'Égypte et se fait reconnaître comme gouverneur par la Sublime Porte. Après avoir éliminé les Mamelouks, il commence à constituer son armée avec l'aide de conseillers français. Il intervient en Arabie au nom de la Sublime Porte (1812-1819) et chasse les wahhabites et les tribus saoudiennes de La Mecque.

Nora Seni fait le lien entre ces interventions françaises en Méditerranée et la curiosité des Français pour l'Orient et le retour aux sources[118]. Cette période a été cruciale pour l'établissement de relations étroites avec les chrétiens d'Orient et la formation de l'orientalisme français. La consolidation de l'existence des Arméniens en Méditerranée en est le résultat.

Lorsque le gouverneur de Mehmed Ali Pacha défie la Sublime Porte, les Juifs et les mouvements de libération, l'affaire de Damas éclate en 1840. L'affaire de Damas de 1840 fait référence à l'arrestation de plusieurs membres notables de la communauté juive de Damas, accusés d'avoir assassiné le père Thomas, un moine chrétien, et son serviteur afin d'utiliser leur sang pour la fabrication de *matzos*, une accusation antisémite également connue sous le nom de « blood libel » (libelle du sang). Dans le contexte de cette affaire, comme l'a noté Seni, l'Europe était au bord de la guerre. Le seul pays à avoir soutenu le gouverneur égyptien (contre l'alliance de l'Angleterre, de la Russie et de l'Autriche aux côtés du sultan) était la France de Louis-Philippe

[117] Lacoste, *Méditerranée*, p. 107.

[118] Seni, *Oryantalizm,* pp. 9-10.

(1773-1850). Après l'affaire de Damas, tout au long du XIXe siècle, des philanthropes et des savants orientalistes vont consacrer leur destin à l'épopée du développement des Juifs en terre ottomane et dans les pays islamiques. C'est ainsi que s'ouvre l'ère de la philanthropie, qui chapeaute des initiatives laïques antérieures à l'État-nation et soutenues par la France[119].

Seni fonde cette curiosité sur l'Orient au siècle précédent. Elle affirme que la France a regardé l'Orient à travers le prisme de l'Antiquité au XVIIe siècle. À partir des années 1630-1640, la France a commencé à organiser des « missions archéologiques » en Orient. Ces « missions », financées par de hauts fonctionnaires, rapportaient des manuscrits grecs, des pièces de monnaie romaines et des manuscrits orientaux qui allaient enrichir les bibliothèques de Mazarin et de Colbert ainsi que la Bibliothèque royale de France. Victor Hugo, éminent écrivain du nationalisme français, affirme que la France s'intéresse plus que jamais à l'Orient et qu'elle améliore les études orientales : « Nous étions hellénistes sous Louis XIV, nous sommes maintenant orientalistes. Nous avons des renseignements qui étudient toutes les langues orientales, depuis le chinois jusqu'à l'égyptien ». Il y avait une curiosité orientale, d'une manière qui portait les traces du désir de trouver des racines européennes en Orient. Reprendre les terres orientales, en considérant la religion de l'Islam comme une parenthèse dans sa longue histoire[120].

Lors de l'expédition de Bonaparte en Égypte, environ soixante-dix grammaires arabes, dix grammaires persanes et quinze grammaires turques ont été publiées. Il existe en Europe dix dictionnaires arabes, quatre dictionnaires persans et quatre dictionnaires turcs. Il existe en Europe dix dictionnaires arabes, quatre dictionnaires persans et quatre dictionnaires turcs. Après les expéditions égyptiennes, les programmes de catalogage et de traduction des manuscrits orientaux ont commencé. Dans ce contexte, pour Seni, Paris était le paradis des orientalistes[121]. Comme la Méditerranée était le paradis des représentations, Paris était le paradis des orientalistes. Dans ce paradis, il y avait des intersections inter-nationales transitoires et impliquées, englobant toutes les nations de l'Empire ottoman qui étaient, d'une manière ou d'une autre, liées à la Méditerranée.

[119] Seni, *Oryantalizm*, pp. 9-12

[120] Seni, *Oryantalizm*, pp. 44-46

[121] Seni, *Oryantalizm*, p. 46

2.4 La France, protectrice des Arméniens catholiques

La France devient le protecteur des Arméniens catholiques. Sous la pression de la France, la communauté catholique est officiellement établie en 1830 par une charte du sultan. Le patriarcat apostolique arménien d'Istanbul n'accepte plus de dénominations dans les églises arméniennes et en excommunie même certaines. D'autre part, la papauté souhaitait également que les Arméniens catholiques ne se rendent pas dans les églises apostoliques et les dirigeait directement vers les églises catholiques latines. Il n'y avait donc « pas de place » pour les catholiques dans l'Empire[122]. Mais ils sont soutenus par la France et l'Italie. Lors de son invasion de l'Italie, Napoléon décida de fermer tous les monastères. Grâce à ses activités académiques et scientifiques, le monastère de San Lazzaro à Venise a été reconnu comme « académie » par l'ordre en 1810 et a été sauvé de la fermeture[123].

L'échec de la Révolution française en 1789, les guerres révolutionnaires (1792-1801) et l'invasion de l'Égypte par Napoléon en 1798 ont eu un impact significatif sur le commerce et la diplomatie franco-ottomane, ainsi que sur la vie des communautés françaises dans les ports ottomans. Bien que le gouvernement du sultan Selim III (1789-1807) ait d'abord reconnu le gouvernement révolutionnaire français à Paris et poursuivi ses relations diplomatiques avec la France, l'invasion de l'Égypte par Napoléon en 1798 a profondément perturbé ces relations et rompu l'état de paix entre les deux États[124].

---

[122] Le principal conflit opposait la secte catholique à la secte apostolique. Le premier contact entre les Arméniens et les missionnaires protestants remonte aux années 1820. Les protestants américains attirent l'attention des Arméniens ottomans en leur proposant des possibilités d'enseignement supérieur. Ils envoient des étudiants arméniens poursuivre des études universitaires aux États-Unis. Ils ouvrent ensuite de nombreuses écoles à Istanbul et dans les provinces ottomanes. Sous la pression de l'ambassadeur britannique à Constantinople, Sir Statford Canning, le gouvernement ottoman reconnut en 1847 la liberté de conscience des convertis protestants. Le chef de la nouvelle communauté occupe la même position que le patriarche chez les Arméniens ou les Grecs. En 1850, la communauté protestante se voit attribuer le statut juridique de *millet*. Pour en savoir plus sur les protestants et les Arméniens.

William Goodell : *Forty Years in the Turkish Empire, Robert Carter and Brothers* (Quarante ans dans l'empire turc, Robert Carter and Brothers), New York, n.p., 1875. Et A. J. Arberry: *Religion in the Middle East: Three Religions in Concord and Conflict* (La religion au Moyen-Orient : Trois religions en concordance et en conflit), Londres: Cambridge University Press, 1969, v. 1.

[123] Yervant Baret Manok : *Doğu ile batı arasında San Lazzaro sahnesi: Ermeni Mıkhitarist manastırı ve ilk Türkçe tiyatro oyunları* (L'étape de San Lazzaro entre l'est et l'ouest: Le monastère arménien mekhitariste et les premières pièces de théâtre turques), Bgst yayınları, 2013, p. 20 et p. 30.

[124] Lacoste, *Méditerranée*, pp. 276-278.

La proclamation de la Révolution française en 1789 a renforcé l'expansion catholique au Proche-Orient. L'État français supervise tous les ordres religieux après 1768, limite systématiquement les activités des jésuites et des franciscains et saisit tous les biens ecclésiastiques en octobre 1789. La Constitution de 1790 dissout tous les ordres missionnaires. Mais la destruction des ordres français les oriente vers les terres ottomanes. La France n'envisage pas de détruire les missions d'Orient parce qu'elles représentent l'Etat français ; elles sont les rayons de la France et constituent un élément d'influence en terre ottomane. De tous les chrétiens ottomans, les Arméniens sont les plus attirés par les activités missionnaires occidentales. Même certains membres de la classe *amira* se convertissent au catholicisme lorsque leurs enfants fréquentent les écoles missionnaires. « Un rapport établi à la suite d'une visite apostolique à Istanbul en août 1700 fait état de huit mille Arméniens catholiques, dont le nombre dépasse tellement celui des Français et des Italiens que le terme catholique leur est réservé, tandis que les Occidentaux sont appelés Francs ou Latins[125]. »

La voix de la France se fait également entendre à Istanbul pour soutenir les catholiques. À tel point que les Arméniens apostoliques se plaignirent au sultan de l'ambassadeur de France en raison de son soutien aux catholiques. Pars Tuğlacı, dans son travail sur la compilation de la chronologie des Arméniens occidentaux, a présenté diverses données sur Charles de Ferriol[126] (1652-1722), l'ambassadeur français à Istanbul à cette époque.

Les confrontations féroces entre les sectes religieuses sont évidentes d'après les données qu'il a présentées. Selon la chronologie de Tuğlacı, Avedik Ier (1657-1711), patriarche de Constantinople et de Jérusalem, connu pour sa lutte acharnée contre le catholicisme, est incarcéré à la prison de Yedikule le 22 juillet 1703, à la suite de pressions et de provocations présumées du marquis de Ferriol[127]. En 1707, Avedik Ier est enlevé par le marquis de Ferriol. Le catholique Der-Gomidas Kömürcüyan (1656-1707) et Garabed Camcıoğlu (?- ?), deux personnalités qui l'ont aidé, sont arrêtés et détenus. Gomidas Kömürcüyan est interrogé par le grand vizir Çorlulu Ali Paşa

[125] Charles Frazee : *Catholics and Sultans: The Church and the Ottoman Empire* (Catholiques et sultans : L'Église et l'Empire ottoman), (London: Cambridge University Press, 1983), p. 178.

[126] Charles de Ferriol (1652-1722) est un ambassadeur français envoyé par Louis XIV dans l'Empire ottoman de 1692 à 1711, pendant le règne du sultan Ahmed III (1673 - 1736).

[127] Tuğlacı, Vol I, p. 258.

(1670-1711) au palais ottoman et exécuté par décapitation sur son ordre[128]. Il est à noter que l'Avedik Ier, anticatholique, a été torturé à mort à la prison de la Bastille à Paris en 1711 et enterré dans le cimetière de Saint-Sulpice.

De même, l'ambassadeur français Louis Sauveur de Villeneuve (1675 - 1745) fut un acteur des conflits entre catholiques et apostoliques à Istanbul qui, outre les sultans ottomans, influença le cours de la contestation. On a noté qu'il avait lui-même présenté la demande de l'Église catholique au sultan en 1735[129]. D'autre part, en 1818, 20 000 Arméniens catholiques, accusés d'être des agents de la France, furent expulsés du *Dersaadet* et forcés de passer en Asie Mineure (Anatolie) en quelques jours. Leurs chefs sont condamnés à mort et leurs biens sont confisqués. Ces dures rencontres se poursuivent jusqu'à l'avènement du sultan réformateur Mahmut II (1785-1839). Avec le traité d'Adrianople, qui met fin à la guerre russo-ottomane de 1828-1829, la Grèce acquiert son indépendance et la communauté catholique obtient le droit d'ouvrir son Église à la demande et avec le soutien de la France[130].

2.5 Arméniens catholiques, le Charte officielle qui les protège dans l'Empire

Le contact des Arméniens avec le monde catholique présentait plusieurs facettes : la voie arménienne vers les Lumières grâce à l'imprimerie et aux outils commerciaux d'une part, et les relations conflictuelles avec l'Eglise catholique et les conversions des Arméniens au rite latin d'autre part. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ce dernier point provoquera des ruptures et des séparations avec la Congrégation de Venise. Les cadres formés de la Congrégation rompirent leurs liens, affirmant que les Arméniens s'étaient latinisés et avaient perdu leur identité arménienne. Ils reprennent contact avec les églises d'Eçmiyadzin et commencent à travailler pour le « bien-être » de la nation arménienne.

Jusqu'en 1831, les Arméniens ottomans constituaient officiellement une « communauté unifiée » sur le plan religieux, sous le nom d'Arméniens orthodoxes apostoliques. Mais l'introduction dans leur vie d'idées nouvelles par le biais de contacts occidentaux, d'échanges diasporiques et de canaux commerciaux, ainsi que les mouvements de modernité qui ont suivi ce

[128] Tuğlacı, Vol I, p. 263.

[129] Tuğlacı, Vol I, p. 314

[130] Les Arméniens catholiques obtiennent le droit d'unir tous les catholiques romains résidant à Constantinople (maronites, chaldéens, melchites et assyriens) pour former une nation catholique (congrégation). Tuğlacı, Vol I, p. 553.

processus, ont conduit l'Église arménienne au schisme. Contrairement à l'expérience européenne des Lumières, le cas arménien est passé par un renouveau essentiel de la religiosité et une lutte sectaire en arrière-plan. Le clergé papal arménien était divisé en deux visions antagonistes : les Collégiens, du nom du Collège de la Propagande, optaient pour la conformité totale des Arméniens à l'Église catholique romaine en matière de doctrine et de culte. Parallèlement, les Mekhitaristes restent fidèles à la tradition arménienne et à la conservation de la langue arménienne dans la liturgie. Malgré tous les efforts de réconciliation, l'unité de l'Église arménienne n'a pu être réalisée. A la fin de la guerre russo-turque de 1828-1829, la France et l'Angleterre exigent du sultan le retour des exilés papaux et la mise en place d'une institution civile pour les catholiques de l'Empire indépendamment du patriarcat arménien. Les papistes obtiennent la liberté de culte sous le régime ottoman, à condition de construire leurs propres églises et de ne pas fréquenter celles des étrangers. Le 24 mai 1831, les Arméniens catholiques de l'Empire ottoman sont reconnus comme un *millet* par l'édit impérial de Mahmoud II[131]. Le chef de la communauté arménienne catholique, mentionné comme évêque dans le *berat* de 1831 et comme patriarche dans le *berat* de 1834, est élu par une assemblée d'évêques et de laïcs[132]. Il est également chargé de représenter quatre autres sectes, maronites, melchites, syriennes et chaldéennes, unies à Rome. En fait, l'État ottoman visait à éclipser l'influence étrangère sur les communautés chrétiennes de l'Empire en établissant l'unité de la famille catholique ottomane[133].

Le gouvernement justifiait ce *berat par le* fait que les catholiques de l'Empire ottoman éprouvaient des difficultés et des humiliations à se trouver sous la juridiction des patriarches grecs et arméniens et que leurs rites étant différents de ceux des communautés grecque et arménienne, ils ne pouvaient pas professer librement leur foi dans leurs propres églises et étaient obligés de fréquenter les églises franques pour les sacrements[134]. Le *berat* impérial du 5 janvier 1831 reconnaît

---

[131] Vartan Artinian : *The Armenian Constitutional System in the Ottoman Empire, 1839-1863: A Study of its Historical Development* (Le système constitutionnel arménien dans l'Empire ottoman, 1839-1863 : Une étude de son évolution historique), Istanbul: n.p., 1988, pp. 33-38.

[132] Aylin Beşiryan : *Hopes of Secularization in the Ottoman Empire: The Armenian National Constitution and the Armenian Newspaper, Masis, 1856-1863* (Les espoirs de sécularisation dans l'Empire ottoman : La Constitution nationale arménienne et le journal arménien Masis, 1856-1863), Thèse de doctorat non publiée, Université de Boğaziçi, Département d'histoire, 2007, pp. 180-184.

[133] George Young : *Corps de Droit ottoman* (Oxford : Clarendon Press, 1905), v. 2, pp. 98-99.

[134] Hovannes Tcholakian : *L'Eglise Arménienne Catholique en Turquie* (İstanbul : Ohan Matbaacılık, 1998), p. 29.

le prêtre élu par la communauté catholique comme l'évêque de tous les catholiques de l'Empire ottoman à condition qu'il perçoive l'impôt annuel fixé par l'Etat[135]. Ces dispositions du *berat* définissent le *millet* catholique comme une unité économique et une entité juridico-religieuse soumise à la juridiction de l'évêque catholique, depuis la collecte des impôts jusqu'à l'ordination des prêtres, en passant par les questions matrimoniales et successorales[136].

2.6 Les Ottomans et les racines byzantines : un même territoire, des tensions différentes

Les tensions et les modèles transmis à l'Empire ottoman étaient, dans une certaine mesure, basés sur les tensions et les modèles qui existaient dans l'Empire byzantin et l'Empire romain d'Orient. Comme nous le verrons dans les sections suivantes, la création d'une principauté ou d'un royaume, c'est-à-dire d'une structure autonome au sein de l'Empire, est ce que les Arméniens ottomans ont négocié avec le sultan ottoman, avec le soutien de la France et de l'Empire russe. Il s'agissait, par définition (en tant que forme idéale), d'une revendication légitime en accord avec la structure décentralisée d'un empire. Les Arméniens avaient d'ailleurs établi de tels réseaux, notamment sous les souverains byzantins et romains d'Orient. Cette exigence se retrouve notamment dans les thèmes des pièces de théâtre jouées au monastère de Mekhitariste. Dans ce contexte, les tensions transférées à l'Empire ottoman ne se limitent pas à l'Empire ottoman. Elles remontent plus loin ou se réfèrent à des expériences plus anciennes et les modèlent.

Yves Lacoste considère l'Empire ottoman en Méditerranée orientale comme une puissance dominante de type non européen mais originaire d'Asie centrale. En termes de géo-histoire, l'Empire ottoman du XIVe siècle se situait précisément sur ces détroits, sur leur rive orientale. Pour lui, la puissance de l'Empire ottoman doit beaucoup aux structures de l'Empire byzantin. L'étroitesse des relations entre Grecs et Ottomans explique en grande partie la solidité du nouvel Empire, qui n'aurait pu survivre avec sa structure tribale (comme c'est le cas des empires magrébins et arabes). Les Ottomans ont adopté les systèmes politiques des Byzantins, en s'entraidant plus fréquemment et de manière plus ou moins conflictuelle pendant deux siècles. Les méthodes administratives d'un très grand empire byzantin (européen) ont été transmises aux dirigeants ottomans. De nombreuses caractéristiques du pouvoir impérial byzantin se retrouvent dans celles

[135] Patriarcat arménien catholique, *bérat*, 5 janvier 1831. Cité dans Baron I. de Testa, « Recueil des Traités de la Porte ottomane avec les Puissances étrangères », Paris : n.p., 1882, vol. 5, p. 138.

[136] Tcholakian, ibidem, pp. 30-31

de la Sublime Porte et dans son souci de centralisation de l'État[137]. À partir du XVIIIe siècle, l'Empire a tenté d'imiter les progrès techniques et culturels des États européens pour mieux leur résister militairement.

D'autre part, l'Empire ottoman n'a pas pu répondre aux exigences de la « révolution industrielle » et du capitalisme[138]. En conséquence, l'Empire a progressivement perdu son pouvoir et sa souveraineté, son intégrité territoriale a souffert et il est tombé, selon les termes de Wallerstein, à la périphérie[139]. Cette situation a engendré une question de survie. Dans l'Empire ottoman, les puissances dures ont commencé à dominer. Cela a militarisé le nationalisme arménien et déclenché des tensions. Au XIXe siècle, l'affaiblissement progressif de l'Empire et les manœuvres des puissances européennes ont provoqué contre lui la révolte des différents peuples non turcs en Grèce et dans les Balkans, depuis le début de la Première Guerre mondiale, et dans le monde arabe avant de triompher après la Seconde Guerre mondiale.

3. Le Centre de la modernisation : Սուրբ Ղազար, *Surp Ğazar, San Lazzaro Degli Armeni*

3.1 Un territoire de échanges et de conflits

Les caractéristiques uniques de Venise en ont fait un bastion de la modernisation d'une communauté. C'était un lieu où de nombreux acteurs différents interagissaient et où le flux d'informations était très important, en tant que ville portuaire, centre de commerce et centre des beaux-arts. En outre, c'était un lieu multiculturel, multilingue et multireligieux. C'était un lieu d'alliances et de conflits. En tant que telle, elle ne correspond pas à la ville européenne typique telle que définie par Weber[140]. Il y avait une cacophonie de croyances au lieu d'une unité et d'une

[137] Lacoste, *Méditerranée*, pp. 272-274.

[138] Lacoste, *Méditerranée*, p. 12.

[139] Immanuel Wallerstein : *World-Systems Analysis: An Introduction* (Analyse des systèmes mondiaux : Une introduction), Duke University Press, 2004, p. 39 Wallerstein analyse l'équilibre des forces dans le développement d'une économie mondiale capitaliste au XVIe siècle et le début de deux siècles de centrisme libéral dans la Révolution française de 1789. Ce sujet est abordé plus en détail dans la partie de cette étude consacrée à Istanbul (Partie II - Chapitre I).

[140] Weber affirme que le développement des villes dans la culture européenne (villes occidentales) en tant qu'association autonome avec ses propres fonctionnaires municipaux a été influencé par des facteurs tels que la religion chrétienne, la position juridique privilégiée des citoyens (basée sur l'obligation de service militaire) et le déclin des sanctions religieuses de la solidarité de parenté qui a facilité la création d'une communauté urbaine unifiée. Contrairement à la ville européenne normative, Weber caractérise les conglomérats urbains islamiques et autres conglomérats urbains non européens comme étant dépourvus de la tradition déterminante de la culture civique.

homophonie idéologique, culturelle, religieuse et linguistique. C'était un territoire caractérisé par l'hétérogénéité, symbolisant l'impossibilité d'homogénéiser les différences culturelles, comme les autres centres d'épanouissement et de renforcement du nationalisme arménien : Istanbul, Tiflis et Moscou. Dans ces villes aussi, le champ des contacts et des conflits était vaste : rencontres entre cultures et ethnies, conflits entre objectifs politiques ou intérêts économiques, mélanges entre croyances et mentalités, équilibres entre tendances opposées et, surtout, un processus constant de courtage et de médiation entre forces rivales réelles ou potentielles (Orient et Occident, centre et périphérie, islam et christianisme, État et société, modernité et tradition, élite et masses, Empire et État-nation).

3.2 Une circulation géopolitique à l'intérieur des frontières fluides des empires

Si ce sont les particularités des structures des empires qui ont permis la diffusion du nationalisme arménien et la formation d'un réseau impérial informel au sein des empires, ce sont les particularités des villes qui ont permis à la culture et au nationalisme arméniens de fermenter et de s'épanouir. L'Empire répartit le pouvoir entre ses communautés puisqu'un empire est, par définition, un ensemble de territoires contrôlés par un seul souverain (dans notre cas, le sultan et le tchar) qui exerce son pouvoir sur une vaste zone géographique. Il possède une structure décentralisée qui permet une gouvernance autonome. Sa structure décentralisée permet l'existence de gouvernements autonomes et l'organisation des pouvoirs locaux au niveau local. Le pouvoir local et les capacités de mise en réseau sont importants. Elle permet à de nouveaux acteurs, réseaux et défis d'émerger localement, déclenchant des conflits au niveau humain et de la gouvernance. En ce sens, il correspond à la définition du pouvoir de Raffestin. Selon lui, le pouvoir ne se trouve pas seulement dans les relations interétatiques, mais il est inhérent à tout type de relation, y compris celles entre les individus, les groupes et les institutions[141]. En outre, Raffestin dénonce le caractère réducteur d'un certain type de géographie politique, qui n'étudie que le pouvoir de l'État. Les Arméniens ont pu profiter des frontières fédérales, décentralisées, lâches ou fluides des empires pour se répandre dans les empires russe et ottoman. C'est un réseau géopolitique (Église, aristocrates et marchands) qui circule à l'intérieur des frontières fluides des empires. Tous ces

Max Weber et al: *The City*, New York, Londres, Free Press; Collier-Macmillan, 1982, pp. 80-89.

[141] Claude Raffestin : *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies techniques, 1980, pp. 244-247.

éléments ont permis une circulation de l'information à travers les frontières. Ce flux a contribué à l'interconnexion des communautés au sein des empires. Cette interconnexion à travers un vaste réseau sur le territoire est définie par les flux commerciaux, les flux financiers, les flux migratoires et les flux d'informations des acteurs de la géopolitique en réseau.

3.3 Venise : microcosme et hétérotopie

La ville de Venise correspond à la définition de l'espace de Lefebvre avec les qualités énumérées ci-dessus. La ville est le produit d'actions sociales et l'espace est le produit de la société ; chaque société et chaque valeur produisent leur espace[142], et c'est également dans l'espace que les valeurs s'opposent à travers les triades de l'espace en tant que formants de la production spatiale. Ces triades sont les *représentations de l'espace* et les espaces *de représentation*. L'espace, Venise, se représente de manière unique pour chaque habitant et visiteur, comme à Istanbul, Tiflis et Moscou, qui ont historiquement un tissu social à multiples facettes[143].

Il s'agit d'un microcosme, tel que défini par Foucault, d'un carrefour de cultures, d'un territoire considéré comme renfermant en miniature les caractéristiques de quelque chose de beaucoup plus grand. Les cultures se confrontent et forment un système social autonome : un microcosme. En raison de l'impossibilité d'homogénéiser les différences culturelles, il s'agissait également d'une hétérotopie avec sa constitution culturelle multiethnique et ses espaces culturels, institutionnels et discursifs spécifiques qui sont en quelque sorte « autres » : dérangeants, intenses, incompatibles, contradictoires ou transformateurs[144].

3.4 Une petite île, une grande mission : de l'espace au territoire

L'île de San Lazzaro, où les Arméniens se sont installés, était une petite île avec une grande mission. Ceux qui ne connaissent pas la modernisation et le nationalisme arméniens ne peuvent

---

[142] Similaire à Raffestin - transformation de l'espace en territoire.

[143] Henri Lefebvre (1901-1991) conçoit l'espace comme un produit des actions sociales et distingue trois formes de production spatiale à travers lesquelles il se forme : (1) la *pratique spatiale*, (2) les *représentations de l'espace* et (3) les *espaces de représentation*. L'espace *perçu* de la pratique spatiale est l'espace des habitants qui font l'expérience de l'espace, tandis que les scientifiques et certains artistes qui adoptent une approche scientifique s'expriment dans les représentations spatiales, c'est-à-dire dans l'*espace conçu*. Henri Lefebvre : *The Production of Space*. Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA, 1991, p. 299-324.

[144] Michael Foucault (1926-1984) utilise le terme « *hétérotopie »* pour décrire les espaces qui ont plus de couches de signification ou de relations avec d'autres lieux qu'il n'y paraît à première vue (Foucault, s. d., p. foucault.info). Michel Foucault : *Of Other Spaces (1967), Heterotopias*, https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/

imaginer ce que cette petite île, située juste à côté de la lagune vénitienne, de la mer Adriatique et de la mer Méditerranée, représente pour une nation. C'était le siège des Mekhitaristes et, en tant que tel, l'un des principaux centres mondiaux de la culture et des études arméniennes. De nombreuses publications importantes, telles que le premier dictionnaire complet de la langue arménienne (1749-69) et la première histoire moderne de l'Arménie (1781-86), ont été réalisées sur l'île par les moines, ce qui en a fait l'un des premiers grands centres de l'imprimerie arménienne.

San Lazzaro est une petite île de forme rectangulaire d'une superficie de 3 hectares. Actuellement, l'île se trouve à 2 km au sud-est de Venise et à l'ouest du Lido[145]. En 1717, San Lazzaro a été cédée par la République de Venise à Mekhitar Sebastatsi, moine arménien catholique et fondateur de la congrégation des Mekhitaristes, pour qu'il y établisse un monastère avec ses disciples.

L'île a été utilisée à des fins religieuses et thérapeutiques tout au long de son histoire. L'histoire de l'île remonte au IXe siècle de notre ère. En 810, la République de Venise a donné l'île à l'abbé du monastère bénédictin de Saint Ilario de Fusina. Leone Paolini, un noble local, reçut l'île en cadeau de l'abbé Uberto di Sant'Ilario et construisit une église initialement dédiée au pape Léon Ier. Elle devint rapidement un asile pour les personnes infectées par la lèpre, qui commença à apparaître à Venise au XIIe siècle à la suite d'un commerce avec l'Orient. Paolini transféra sur l'île le simple hôpital de San Trovaso. Une léproserie fut ainsi établie sur l'île. Elle a été choisie à cette fin en raison de son éloignement relatif des principales îles qui composent la ville de Venise. San Lazzaro, patron des lépreux, lui a donné son nom[146].

L'église de San Lazzaro a été fondée en 1348, comme l'atteste une inscription en caractères gothiques. La même année, l'hôpital a été rénové et sa propriété a été transférée des Bénédictins à la cathédrale patriarcale de San Pietro. La lèpre a reculé au milieu du XVe siècle et l'île a été abandonnée en 1601, lorsque seul le chapelain et quelques jardiniers sont restés sur l'île pour y cultiver des légumes. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, l'île a été louée à divers groupes religieux. En 1651, un ordre dominicain s'est installé sur l'île après avoir fui la Crète occupée par

[145] Rouben Paul Adalian : *Historical Dictionary of Armenia* (Dictionnaire historique de l'Arménie), Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010, pp. 426-427.

[146] Lucy Gordan : « The Venetian Island of St. Lazarus: Where Armenian Culture Survived the Diaspora », *the Vatican: 38–40*.2012 Web : https://insidethevatican.com/news/the-venetian-island-of-st-lazarus-where-armenian-culture-survived-the-diaspora/

les Ottomans. Les Jésuites s'y sont également installés brièvement. Au début du 18e siècle, il ne restait plus que quelques ruines en ruine[147].

En avril 1715, douze moines arméniens catholiques arrivent à Venise en provenance de la Morée (Péloponnèse), envahie par l'Empire ottoman. Les moines avaient d'abord été fondés en tant qu'ordre catholique à Istanbul en 1701, mais ils n'avaient pas été reconnus et avaient dû s'exiler. L'ordre s'est d'abord installé à Modone (Methoni), sur la côte sud du Péloponnèse, en 1703, après les répressions du gouvernement ottoman et de l'Église apostolique arménienne. En 1712, l'ordre est reconnu par le pape Clément XI (pontificat 1700-1721) [148].

Le 8 septembre 1717, en la fête de la Nativité de Marie, le Sénat vénitien céda San Lazzaro à Mekhitar et à ses compagnons, qui acceptèrent de ne pas rebaptiser l'île. Le monastère de l'île du lac Sevan, où il avait cherché à s'instruire auparavant, lui a été rappelé. Dès l'acquisition, les moines commencèrent à restaurer les bâtiments existants sur l'île[149]. Toute la communauté s'est ensuite installée sur l'île en avril 1718, lorsque les bâtiments de San Lazzaro sont devenus habitables. Ils conçurent le plan du monastère, qui comprenait à l'origine 16 cellules pour les moines, réaménagées à partir de l'ancien hôpital. La restauration de l'église a duré jusqu'en 1722 et est devenue un lieu de vie convenable pour les moines[150].

En 1797, un événement important a déterminé l'avenir des Mekhitaristes sur l'île. En 1797, la République de Venise est démantelée par Napoléon. C'est à cette époque que la France a commencé à soutenir les catholiques vivant sur l'île. En 1810, Napoléon abolit tous les ordres monastiques de Venise et du Royaume d'Italie, à l'exception de celui des Mekhitaristes de San Lazzaro[151]. Selon certaines sources, la congrégation des Mekhitaristes aurait été laissée en paix grâce à l'intercession de Rustam Rıza (1783-1845), garde du corps mamelouk de Napoléon, d'origine arménienne. Mais, bien sûr, cela ne peut s'expliquer par la seule diplomatie personnelle.

---

[147] Victor Langlois : *The Armenian Monastery of St. Lazarus-Venice* (Monastère arménien de Saint-Lazare-Venise), Venise : Typographie de Saint-Lazare. 1874, Collection : europeanlibraries https://archive.org/details/descriptionarme00langgoog/page/n28/mode/2up

[148] Agop Jack Hacikyan et al : « The Mkhitarist (Mekhitarist) Order », The Heritage of Armenian Literature: From the eighteenth century to modern times, Detroit: Wayne State University Press. 2005, pp. 50-55

[149] « Սուրբ Ղազար [Surb Ghazar] ». Encyclopédie arménienne soviétique, volume 11 (en arménien). Erevan. 1985. pp. 203-204.

[150] Langlois, ibidem, pp. 23-24

[151] C. W. Russell : « The Armenian Convent of San Lazzaro, at Venice ». The Dublin Review. 12, 1842, pp. 362-386.

Elle s'inscrit dans le cadre de la stratégie d'ouverture de Napoléon à l'Orient par l'intermédiaire des catholiques. Napoléon signa un décret daté du 27 août 1810, qui déclarait que la Congrégation pouvait continuer à exister en tant qu'académie. Depuis lors, San Lazzaro est connue comme une académie et parfois appelée en latin *Academia Armena Sancti Lazari*[152].

3.5 L'ordre mekhitariste de San Lazzaro : l'acteur de l'encadrement

Historiquement, les échanges entre Arméniens et Vénitiens ont été nombreux. La construction de l'église de San Zaccaria au IXe siècle, financée et meublée des reliques de saint Zacharie par l'empereur byzantin Léon V l'Arménien, et la signature de plusieurs accords commerciaux avec le royaume arménien de Cilicie en sont des exemples. Grâce à ces accords, les Arméniens peuvent résider partout à Venise et dans le quartier central de San Marco. De nombreux artisans et marchands arméniens spécialisés dans le commerce des textiles (laine, coton, soie, lin) et des pierres précieuses s'installeront aux quatre coins de la ville. Les archives de la ville et les vestiges des pierres tombales témoignent de la présence de nombreux artistes à Venise[153]. La présence des Arméniens était si cruciale que l' « Arménien » est devenu un personnage distinctif de la comédie et de l'opéra vénitiens[154].

La famille Sceriman (en turc, famille Şehrimanyan) a joué un rôle décisif dans l'émancipation des Arméniens catholiques et donc dans le renforcement du nationalisme arménien. Dans ce contexte, la famille est le prototype typique d'un acteur qui a créé les conditions du

[152] « Monastère mékhitariste de Saint-Lazare <Venise, Italie> (1717 -) ». *cerl.org*. Consortium des bibliothèques de recherche européennes.

[153] R. Arakelian : *Jubilé de l'Ordre des pères mékhitaristes : Tricentenaire de la maison mère*, l'abbaye de Saint-Lazare, 1717-2017. Sources d'Arménie, 2017, p.27. Pour plus d'informations sur les racines pré-modernes de la dynamique arméno-méditerranéenne, on peut consulter : Chapter 4 - A Fish Out of Water? Armenia(ns) and the Mediterranean, An Armenian Mediterranean Words and Worlds in Motioned by Kathryn Babayan and Michael Pifer, Mediterranean Perspectives, Palgrave Macmillan, Switzerland, 2018.

[154] De nombreux auteurs européens de renom ont dépeint l'Arménie et les Arméniens dans leurs œuvres. Par exemple, Corneille, Molière, Metastasio, Goldoni, et des compositeurs tels que Cavalli, Keiser, Hasse, Haendel et Vivaldi. L'ouvrage en deux volumes d'Alexander Siranossian a mis en lumière plus de six cents pièces de théâtre et opéras. Il nous a fourni de nouveaux éléments dans tous les domaines artistiques, de la littérature à la peinture, en passant par les œuvres théâtrales et lyriques avec des personnages arméniens. Sa documentation sur la présence arménienne dans les arts du spectacle européens au XVIIe siècle est d'une grande importance.

Alexandre Siranossian et Maxime K. Yevadian : *Les métamorphoses de Tigrane*, Sources d'Arménie, Lyon, 2014

nationalisme arménien. La famille représente toutes les étapes et toutes les branches de la modernisation arménienne.

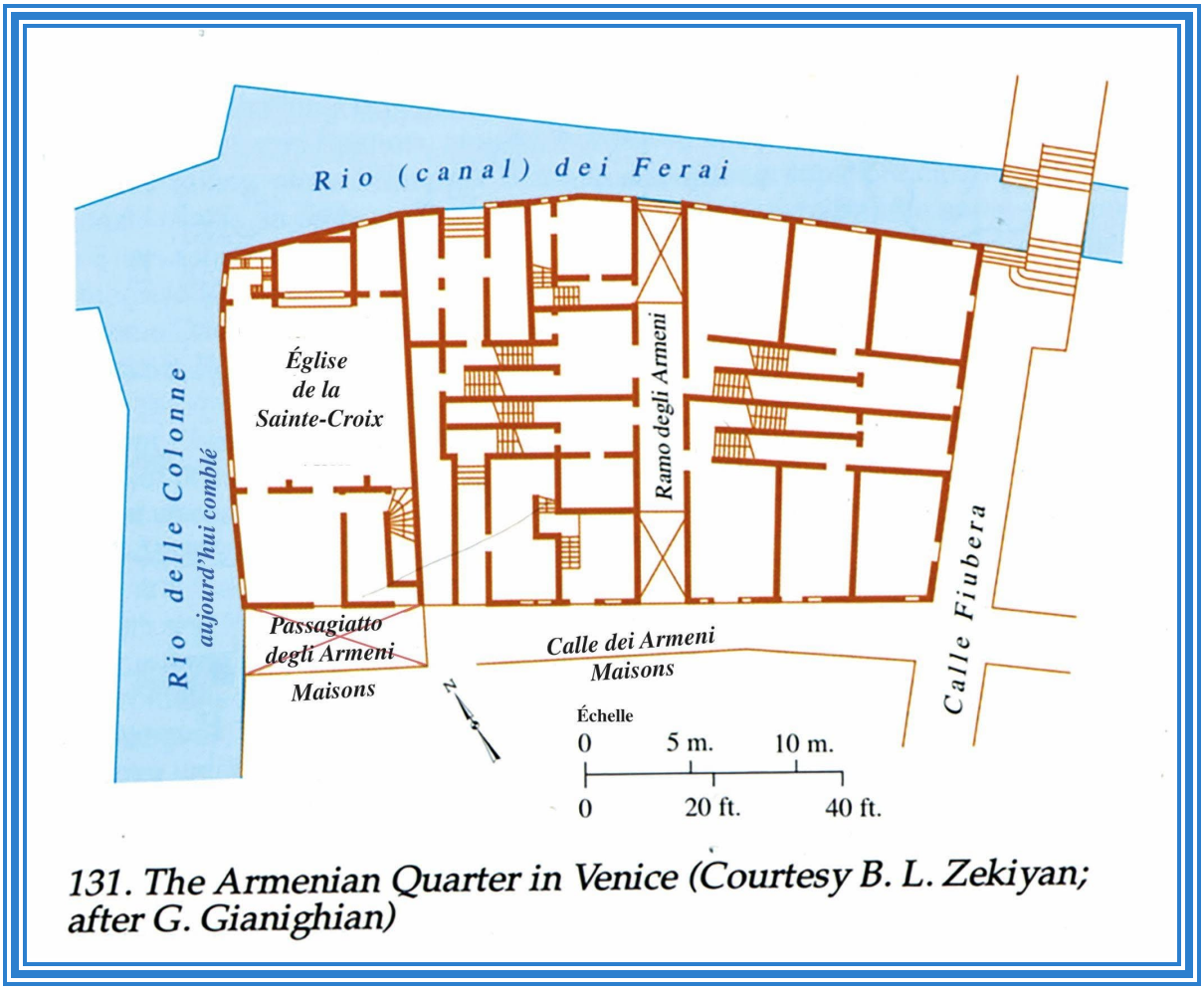
Les ancêtres des Sceriman venaient de l'Empire safavide, autre terrain de jeu historique de la modernisation arménienne. Il s'agissait d'une famille arménienne catholique dont les racines remontent au début du XVIIe siècle à New Julfa (le quartier arménien d'Ispahan, en Iran), un autre centre commercial arménien crucial. Ils faisaient partie des personnes déportées en 1604 par le Shah Abbas Ier (r. 1588-1629) lors de la réinstallation massive des habitants d'origine arménienne de son empire. Leur réseau s'étendait jusqu'à Pegu, en Birmanie. Leur histoire est une autre histoire d'exil. Certains Sceriman étaient des personnes haut placées dans l'État safavide, notamment dans ses systèmes militaires, religieux et bureaucratique. Ils ont pu s'exiler en Europe, à Venise, où ils étaient bien intégrés dans la classe dirigeante, l'armée, la bureaucratie et l'Église[155]. Telle est la caractéristique des grandes familles qui ont soutenu le mouvement des Lumières dans les communautés : des familles riches, bien implantées dans différents territoires, avec des représentants familiaux dans l'Église, l'armée et la bureaucratie. En ce sens, elles sont similaires à la famille catholique Düzyan à Istanbul. En outre, certains membres de la famille ont occupé des positions influentes dans les différentes cités-états italiennes et dans l'Empire austro-hongrois. Une grande famille d'origine arménienne, les Sceriman, venait de faire le prêt le plus important de l'histoire de Venise[156]. Jusqu'à leur déclin à la fin des années 1790 et leur inactivité au XIXe siècle, ils ont joué un rôle actif dans les premières étapes du nationalisme arménien en fournissant des infrastructures et un réseau bureaucratique aux Arméniens catholiques. Une fois encore, leur soutien à la foi catholique créa un fort sentiment d'animosité entre la majorité des Arméniens grégoriens et la minorité des Arméniens catholiques, en raison de leur position éminente dans la société.

Grâce à cette forte présence et au soutien local, le moine arménien Mekhitar et ses onze disciples arrivent à Venise en 1715. Ils s'installent dans le quartier de l'Arsenale avant leur

[155] Francesca Trivellato : « Marriage, Commercial Capital, and Business Agency: Transregional Sephardic (and Armenian) Families in the Seventeenth- and Eighteenth-Century Mediterranean » (Mariage, capital commercial et agence commerciale : Familles transrégionales séfarades (et arméniennes) dans la Méditerranée des XVIIe et XVIIIe siècles), Johnson, Christopher H.; Sabean, David Warren; Teuscher, Simon; Trivellato, Francesca (eds.), 2011, 2011, pp. 120-129.

[156] Boğos Levon Zekiyan : *Jubilé de l'Ordre des pères mékhitaristes : Tricentenaire de la maison mère*, l'abbaye de Saint-Lazare, 1717-2017. Sources d'Arménie, 2017, p. 41.

installation définitive sur l'île de Saint-Lazare en 1717 avec l'aide de Scerimans, qui a usé de toute son influence pour obtenir la concession de l'île à leurs coreligionnaires arméniens catholiques.



Plan du quartier arménien de Venice[157]

3.6 L'abbé Mekhitar - Un modèle, un prototype d'acteur

L'abbé Mekhitar n'est que l'un des centaines de catholiques qui ont survécu et fui l'Empire ottoman pendant les guerres sectaires des XVIIe et XVIIIe siècles. En ce sens, son histoire ressemble à celle de Grusha dans l'une des pièces majeures de Bertolt Brecht, Le Cercle de craie caucasien (1944). Le thème de la pièce est très différent du nôtre, mais la scène d'ouverture est pleine de connotations. La ville fait l'objet d'un raid militaire. Dans la première scène de la pièce, tout le monde s'enfuit, et la servante, Grusha, s'échappe avec le bébé du gouverneur. La pièce

[157] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).

raconte ensuite l'histoire de Grusha. Brecht a écrit cette pièce de manière à ce que nous puissions voir que l'histoire de Grusha n'est qu'une des nombreuses histoires de personnes qui s'enfuient pour sauver leur vie dans la scène d'ouverture. Il en va de même pour l'histoire de l'abbé Mekhitar. Dans le chaos, il s'échappe avec onze autres personnes, et son histoire commence.

L'abbé Mekhitar (1676-1749) est né à Sebastia (Sivas en Turquie). Sebastia était l'un des centres les plus importants de l'Arménie Mineure et avait été une métropole chrétienne de l'Empire romain d'Orient, puis byzantin. À Alep, il rencontre le père jésuite Antoine Beauvoller (?- ?), qui lui fait découvrir l'Occident chrétien et la théologie catholique. Choisissant de changer son destin, il se convertit au catholicisme. Il exprime à son père jésuite son vif désir d'étudier en Europe. Mais celui-ci le décourage de partir et insiste pour qu'il reste avec ses concitoyens. Mekhitar retourne donc à Sebastia pour rejoindre à nouveau le monastère du Saint Signe et est ordonné prêtre sous le nom de Mekhitar. En 1699, il reçoit le grade de *vartabet* (վարդապետ, docteur en théologie). En 1700, à l'âge de 24 ans, il s'installe à Istanbul, dans le faubourg de Galata/Péra, près de l'église Saint-Georges, où il se consacre à une vigoureuse activité d'instruction religieuse et à la publication de livres, principalement de spiritualité[158]. Selon Pars Tuğlacı, il était préoccupé par l'assimilation des Arméniens parmi les Turcs et s'est donc engagé dans des activités visant à éveiller la conscience nationale. En même temps, il voulait unifier l'Église [apostolique] arménienne avec l'Église catholique. Lorsque le patriarcat arménien [apostolique] de Constantinople demanda l'aide des autorités ottomanes en réponse à cette évolution, Mekhitar fut contraint de se rendre en France pour une courte période[159].

Sa décision de quitter l'Église apostolique arménienne et d'adhérer à l'union avec l'Église de Rome s'inscrit dans le cadre de la lutte générale des apostoliques contre les missions catholiques. Comme on pouvait s'y attendre, cette action attira l'ire de l'Église apostolique. Incapable de résister au harcèlement de l'Église, Mekhitar se réfugie à Venise pour poursuivre sa liberté, sa dévotion religieuse et sa mission d'éclairer ses concitoyens. Sur la suggestion de l'ambassadeur vénitien Lorenzo Soranzo, il décide de se réfugier en Morée, dans le Péloponnèse, alors sous domination vénitienne. L'Empire ottoman ne voyait pas d'un bon œil les relations avec l'Occident et la

[158] Zekiyan, *jubilé de l'Ordre,* pp. 37-45. Victor Langlois : *Notice Sur le Couvent Armenien de St Lazare de Venise*, Typographie de Saint Lazare, 1921, pp. 7-10.

[159] Tuğlacı, Vol I, p. 255.

communion avec Rome[160]. Cela a déclenché un premier conflit entre les acteurs ainsi que des rivalités de pouvoir.

Les moines de Venise étaient des sujets ottomans. Jusque dans les années 1850, presque tous les moines qui venaient sur l'île de San Lazzaro étaient originaires de l'Empire ottoman[161]. La participation de l'Empire russe était négligeable, et celle des Arméniens russes remonte aux années 1850. Le réseau arménien de l'Empire russe ne permettait pas la pénétration catholique, en particulier le Caucase du Sud restait un bastion des Arméniens orthodoxes apostoliques. En fait, les Arméniens de Istanbul ont porté le mouvement d'éveil national dans le Caucase du Sud.

La typologie des acteurs venant de l'Empire ottoman sur l'île de San Lazzaro était la suivante : des jeunes hommes catholiques, originaires de Istanbul, de Izmir ou d'Anatolie, de culture urbaine, qui s'étaient eux-mêmes ou leurs familles convertis de la secte apostolique à la secte catholique. Il en fut de même pour le fondateur de la Congrégation, l'abbé Mekhitar. En tant que fondateur, il est devenu un modèle. Il avait pour principe de rester oriental (c'est-à-dire arménien) et d'apprendre de l'Occident (c'est-à-dire du catholicisme). La déclaration de Mekhitar, « Je ne sacrifierai pas ma nation pour ma foi, ni ma foi pour ma nation[162] », a été un message directeur pour ceux qui l'ont suivi. Cependant, ce discours a provoqué un conflit entre les Arméniens de Venise et l'Église romaine. Ils se trouvèrent rapidement confrontés à un dilemme : se latiniser ou rester arménien[163] ? Cette tension entraîne un sérieux débat au sein de la communauté. Certains des fondateurs quittent la communauté pour s'opposer à la latinisation. Ce débat, qui aurait des implications sur l'orientation territoriale du nationalisme arménien, sera abordé dans la section consacrée au nationalisme arménien.

---

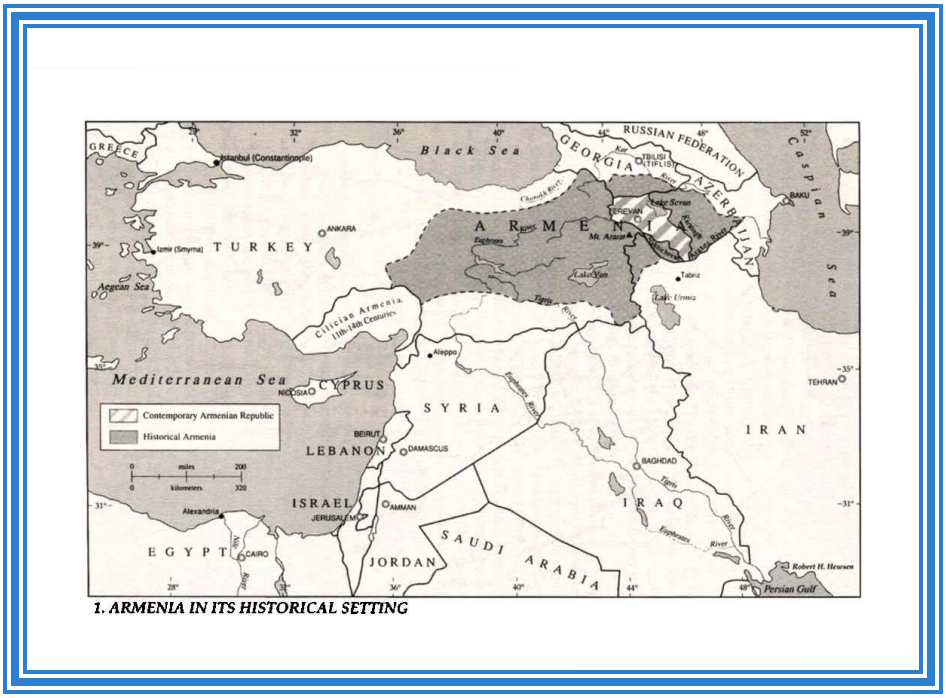
[160] Oshagan, ibidem, p. 141

[161] Manok, ibidem, p. 12.

[162] Manok, ibidem, p. 21

[163] L'assimilation des Arméniens d'Europe de l'Est, en particulier ceux qui s'installent en Pologne et deviennent catholiques, figure en bonne place à l'ordre du jour de la Congrégation : Il faut être conscient de la pression exercée par l'Église romaine en faveur de la latinisation afin de ne pas devenir comme les Arméniens polonais qui ont « oublié » leur identité arménienne. Le débat est si vif que l'Église romaine cherche à discréditer les voix critiques. Elle le fait même par l'intermédiaire de l'Arménien catholique Andon Bedros IX Hassoun (1880-1884), qui est nommé cardinal. La communauté arménienne ottomane se divise entre hassounistes et anti-hassounistes. C'est le deuxième acte des débats sectaires qui ont marqué de nombreuses années.

En analysant le comportement des nations « avant la création d'un État national » (pré-état-nation), Nora Seni définit le XVIIIe siècle comme le siècle des Lumières[164]. À cette époque, sur une petite île, les Arméniens catholiques ont créé leur propre « monde nationaliste » et leur propre « communauté imaginaire » et ont « inventé la tradition » du nationalisme. Comment circulent les idées qui fleurissent sur cette petite île, que l'on appellera plus tard « une oasis arménienne transplantée dans les lagunes vénitiennes », la Petite Arménie[165] ? Cette période correspond au XIXe siècle, que Nora Seni désigne comme l'ère de la philanthropie. Les Arméniens ottomans ont eux aussi bénéficié d'activités philanthropiques et ont apporté une conscience nationale à la région définie comme la « mère patrie ». Mais quelles étaient les méthodes qu'ils utilisaient pour y parvenir ?



La région reconnue comme la patrie des Arméniens.[166]

[164] Nora Seni : *Mécènes, Philanthropes ou Evergetes, Les Grandes familles turques et la mutation culturelle d'Istanbul*, Turcica, 42, 2010, pp. 357-386, p. 361

[165] « Armenians Desirous of a United Country ». The New York Times. 6 March 1919: The island of San Lazzaro, near Venice, has been for over two centuries an Armenian oasis transplanted in the Venetian lagoons. Howells, William Dean: [1866]. Venetian Life. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1907, p. 180.

[166] Source: R. G. Hovannisian, *The Armenian people from ancient to modern times,* Volume I, p. 3.

3.7 Publications : le périodique Pazmaveb

Les publications et les initiatives diplomatiques ont été très efficaces dans les premières années. C'est là qu'étaient préparés les manuels scolaires, que les enseignants étaient formés et qu'ils partaient éduquer les Arméniens, principalement dans l'Empire ottoman. Les marchands arméniens finançaient, achetaient et distribuaient ces publications. On sait que ces publications étaient emportées partout par ces marchands qui opéraient dans un vaste réseau de communication. Pour que la Congrégation soit reconnue et acceptée, les aristocrates arméniens ont fait appel à leurs relations internationales. Pendant près d'un siècle, jusqu'à la création de l'Institut Lazaryan à Moscou en 1815[167], le monastère de San Lazzaro a été le seul centre d'activité culturelle arménienne intensive qui détenait l'héritage du peuple arménien.

Une maison d'édition a été établie sur l'île en 1789. Jusqu'au début du XXe siècle, de nombreuses publications essentielles ont été réalisées sur l'île. Les publications des Mekhitaristes, tant à San Lazzaro qu'à Vienne, ont contribué de manière significative au raffinement de l'arménien occidental littéraire. La maison d'édition a imprimé des livres dans des dizaines de langues, sur des thèmes tels que la théologie, l'histoire, la linguistique, la littérature, les sciences naturelles et l'économie. Elle a également publié des manuels scolaires, des traductions de langues européennes et des éditions de classiques[168].

Parmi ses publications, l'ouvrage le plus important est le dictionnaire en deux volumes de l'arménien classique[169], qui fait de l'arménien la sixième langue (après le latin, le grec, le français, l'italien et l'espagnol) à disposer d'un dictionnaire aussi complet. Mikayel Çamcıyan (1738-1823)

---

[167] L'Institut Lazaryan des langues orientales (Լազարևի արևելյան լեզուների ինստիտուտ) a été fondé en 1815. Il s'agissait d'une école spécialisée dans l'orientalisme, avec un accent particulier sur l'Arménie, qui était le principal centre culturel de la diaspora arménienne à Moscou, en Russie. De nombreux chercheurs russes spécialisés dans les études liées à la Transcaucasie ont reçu leur formation à l'institut. Nous y reviendrons plus en détail dans la deuxième partie de cette étude, lorsque nous parlerons des Arméniens de Russie.

[168] Agop Jack Hacikyan, Gabriel Basmajian ; Franchuk, Edward S. ; Nourhan Ouzounian : « The Mkhitarist (Mekhitarist) Order ». The Heritage of Armenian Literature: From the eighteenth century to modern times. Detroit: Wayne State University Press. 2005, pp. 50-55

[169] Բառգիրք Հայկազեան Լեզուի Barġirkʻ haykazean lezui (Dictionnaire de la langue arménienne, 1749-69). Son édition augmentée et améliorée, Նոր Բառգիրք Հայկազեան Լեզուի, Nor barġirkʻ haykazean lezui (Nouveau dictionnaire de la langue arménienne, 1836-37), est considéré comme une réalisation monumentale et reste inégalé.

a publié la première histoire moderne de l'Arménie en trois volumes (1781-86) [170]. Ces publications ont jeté les bases de l'émergence d'un nationalisme arménien séculaire[171].

La publication et la diffusion de la revue *Pazmaveb* en 1843, une publication des Mekhitaristes, fut l'un des développements les plus importants. Ce périodique était distribué dans tous les points d'accès au réseau des marchands arméniens et publiait régulièrement des articles sur la langue, la culture, la musique et le théâtre arméniens. Ce périodique fut l'acteur le plus influent dans l'éducation et l'éveil de la nation jusqu'à l'ouverture des écoles Mekhitaristes (collèges, et non monastères). L'idée d'une telle publication est venue de Gevond Alişan[172] (1820-1901) et de Kapriyel Ayvazovski[173] (1812-1880). Ils étaient deux des figures les plus prolifiques des Mekhitaristes et les pères du nationalisme arménien.

[170] Mikayel Çamcıyan est né à Constantinople et a reçu son éducation primaire dans les écoles catholiques de Constantinople, puis a été formé comme bijoutier par son parent éloigné, une famille catholique, le bijoutier impérial et *amira* Mikayel Çelebi Düzyan (1723-1783). La famille Düzyan sera abordée plus en détail lorsque nous traiterons de Constantinople et des nationalistes arméniens.

[171] Ronald Grigor Suny : *Looking Toward Ararat: Armenia in Modern History* (Vers l'Ararat : L'Arménie dans l'histoire moderne), Bloomington : Indiana University Press, 1993, pp. 6, 56-57, 251-252.

[172] En 1859-1861, Gevond Alişan est directeur du Collège arménien de Paris. Il est décoré de la Légion d'honneur de l'Académie française (1866). Il est membre honoraire de la Société asiatique d'Italie, de la Société archéologique de Moscou, de l'académie de Venise et de la Société archéologique de Saint-Pétersbourg.

[173] L'archevêque arménien catholique Kapriyel Ayvazovski (1812-1880) était issu d'une importante famille de Lusignan. Il était issu d'une importante famille de Lusignan. Il étudia à l'école de l'île de 1826 à 1830, puis fut secrétaire de la congrégation Mekhitaristes. Il fonda et dirigea le *Pazmaveb* de 1843 à 1848. Il quitta la congrégation lors des débats sur la latinisation des Arméniens. Il est à l'origine de la coopération avec l'Église apostolique. Son nom est souvent cité dans les débats arméniens en Crimée ainsi que dans les relations diplomatiques avec la Russie.

Encadré - Chronologie de l'ordre mekhitariste

1676	Naissance du père Mekhitar.
1690-91	Mekhitar visite les monastères d'Eçmiyadzin, de Sevan et de Garin.
1696	Mekhitar est un prêtre ordonné.
1697	Voyage à Istanbul.
1699	Mekhitar reçoit le titre de *vartabet* (docteur de l'Église)
1700	Mekhitar constitue sa propre congrégation à Istanbul.
1701	Mekhitar se rendit avec ses disciples à Modon (Péloponnèse) et y fonda la première abbaye.
1715	Mekhitar traduit et publie la *Théologie d'Albert le Grand*.
1715	Arrivée à Venise.
1717	Mekhitar et son peuple s'installent sur l'île de San Lazzaro.
1726	Publication de la grammaire de la langue arménienne moderne.
1730	La première œuvre théâtrale en arménien classique est créée et représentée à l'abbaye.
1730	Publication de la grammaire de la langue arménienne classique.
1733	Publication de la Bible artistique arménienne.
1737	Publication du Commentaire sur l'Évangile de Saint Matthieu.
1746	Ouverture de la première école mekhitariste en Transylvanie.
1749	Le 27 avril, Mekhitar est décédé à Venise.
1749	Le 19 mai, le premier volume du premier thésaurus (dictionnaire) de la langue arménienne du Mekhitar paraît à titre posthume.

1773	Une deuxième branche de la congrégation mekhitariste est créée à Trieste (à Vienne à partir de 1810).
1784-86	L'Histoire des Arméniens en trois volumes, par le père Mikayel Çamcıyan, est publiée à Venise.
1789	Création de l'imprimerie mekhitariste à San Lazzaro.
1810	Napoléon reconnaît officiellement la congrégation mekhitariste sous le nom d'Académie arménienne de San Lazzaro.
1816-17	Lors de son séjour à Venise, Lord Byron apprend l'arménien dans l'intention d'en écrire la grammaire.
1836-37	Une édition en deux volumes du nouveau Grand Dictionnaire de la langue arménienne.
1843	Naissance à Venise de la revue littéraire *Pazmaveb*, publication officielle de l'académie de San Lazzaro.
1844	Début du processus de canonisation du père Mekhitar.
1866	La Grammaire critique de la langue arménienne de l'époque moderne a été publiée à Vienne par le père Arsen Aydınyan.
1887	Naissance à Venise de la revue philologique *Handes Hamsorya*.
1949-53	Agrandissement de l'île de San Lazzaro.
1967	Construction de la bibliothèque des manuscrits arméniens d'*Ispénian*
2000	Réunification des deux branches mekhitaristes de Venise et de Vienne.

Chronologie de l'Ordre des Pères Mekhitaristes[174]

[174] Source : Jubilé de l'Ordre des Pères Mékhitaristes, 2017, https://sourcesdarmenie.com/, p. 207

3.8 Diplomatie et visibilité internationale

Les Mekhitaristes étaient des diplomates très habiles. Leur succès dans l'obtention d'un soutien financier et moral stable de la part des marchands et des aristocrates de la communauté s'est doublé d'un succès dans l'obtention d'un soutien international. Par exemple, le romancier réaliste, critique littéraire et dramaturge américain William Dean Howells (1837-1920) a noté en 1866 que « San Lazzaro est célèbre dans tout le monde arménien en tant que siège de l'enseignement[175]. » Eli Smith (1801-1857), diplômé du Yale College, missionnaire protestant américain et érudit, note en 1833 que le couvent de San Lazzaro non seulement ne poursuit pas le « système de dénationalisation de nombreuses missions romaines parmi les églises orientales », mais qu'il a également fait « plus que tous les autres Arméniens réunis pour cultiver et enrichir la littérature de la nation[176]. » Louisa Stuart Costello (1789-1870), écrivain anglo-irlandais spécialisé dans les voyages et l'histoire de France, qualifie le couvent arménien de San Lazzaro de « pile respectable, au-dessus des eaux environnantes, monument durable d'une persévérance réussie dans une bonne cause[177] ».

3.9 Les représentations : idées, perceptions, imaginaires collectifs

Ce sont les Lumières européennes qui ont façonné le monde de la pensée des Mekhitaristes. Leurs publications et leurs discours le prouvent. Depuis les années 1800, de nombreux noms ont été visiteurs et résidents de l'île. La liste est longue et le profil des visiteurs est très varié. Leur réseau était très étendu. Ils collaboraient et coproduisaient avec leurs visiteurs. Par exemple, le poète romantique anglais Lord Byron a visité l'île de novembre 1816 à février 1817. Il a appris suffisamment d'arménien pour traduire des passages de l'arménien classique en anglais. En 1817, il a coécrit *English Grammar and Armenian*. En 1819, il coécrit une Grammaire arménienne et

[175] William Dean Howells : *Venetian Life* (La vie vénitienne) (1866), Boston et New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1907, p. 180.

[176] Eli Smith : *Researches of the Rev. E. Smith and Rev. H.G.O. Dwight in Armenia: Including a Journey Through Asia Minor, and Into Georgia and Persia, with a Visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas* (Recherches du Révérend E. Smith et du Révérend H.G.O. Dwight en Arménie : y compris un voyage à travers l'Asie Mineure, en Géorgie et en Perse, avec une visite aux chrétiens nestoriens et chaldéens d'Oormiah et de Salmas), Vol 1. Boston: Crocker & Brewster, 1833, pp. 256-257.

[177] Louisa Stuart Costello : *A Tour to and from Venice* (Un tour à et de Venise), by the Vaudois and the Tyrol. Londres : John Ollivier, 1846, p. 317.

anglaise, dans laquelle il inclut des citations de l'arménien classique et moderne. Aujourd'hui, les moines conservent précieusement la chambre où Byron a étudié et qui porte son nom[178].

Le pape Pie VII a visité l'île le 9 mai 1800. Depuis le XIXe siècle, de nombreuses personnalités ont vu San Lazzaro, comme les compositeurs Jacques Offenbach, Gioachino Rossini, Pyotr Ilyich Tchaikovsky et Richard Wagner (1859), les écrivains Alfred de Musset et George Sand (1834), Marcel Proust (1900), Ivan Tourgueniev, Nikolaï Gogol, Henry Wadsworth Longfellow, le critique d'art britannique John Ruskin (début des années 1850) et l'historien français Ernest Renan (1850). Au cours du XIXe siècle, de nombreux monarques ont visité l'île, notamment Charles IV d'Espagne, François-Joseph Ier d'Autriche, Umberto Ier d'Italie, Charles Ier de Roumanie, Emma de Waldeck et de Pyrmont, Wilhelmine des Pays-Bas, le prince Napoléon Bonaparte, Louis Ier de Bavière (1841), Marguerite de Savoie, Maximilien Ier du Mexique, Carlota du Mexique, Édouard VII, prince de Galles et futur roi britannique (1861), Napoléon III (1862), Pedro II du Brésil (1871), princesse Louise, duchesse d'Argyll (1881), Alexandre Ier de Russie. Le président américain Ulysses S. Grant et le premier ministre britannique William Gladstone ont visité San Lazzaro en 1878 et 1879, respectivement.

Les Mekhitaristes ont transformé l'espace en territoire et ont allumé la torche du nationalisme. Cette torche, allumée à Venise comme la torche des Jeux Olympiques, a été portée dans les mains de différents acteurs vers les territoires. Comme dans une course de relais, chaque acteur passait le relais à un autre membre de l'équipe à chaque étape. Les acteurs, les réseaux de communication et les méthodes ont changé en fonction des caractéristiques des territoires, mais l'objectif est resté le même : éduquer, moderniser et consolider la nation arménienne.

En retournant dans l'Empire ottoman, ils ont invité les parties à rebattre les cartes, et avec un tel défi, de nouveaux acteurs se sont mobilisés pour ou contre eux.

Au tout début du 19th siècle, les Mekhitaristes étaient forts. Ils avaient le pouvoir, une population, un territoire et des ressources qui les soutenaient. Ces ressources déterminent les possibilités d'action[179].

Avec la pénétration des catholiques dans l'Empire ottoman, les chrétiens catholiques, qui avaient peu d'influence sur les terres ottomanes, se sont affirmés. Les Arméniens ottomans, qui

[178] Karl Elze : *Lord Byron, a biography, with a critical essay on his place in literature* (Lord Byron, une biographie, avec un essai critique sur sa place dans la littérature), Londres : J. Murray, 1872, pp. 217-218.

[179] Claude Raffestin : *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies techniques, 1980, p.50.

adhéraient à la tradition du christianisme oriental (apostolique) et à son Saint-Siège, commencèrent à lutter et à perdre du pouvoir face aux représentants du christianisme occidental affiliés au Vatican. Cette tension s'est poursuivie jusqu'à la Première Guerre mondiale et s'est compliquée avec l'entrée de chartes chrétiennes protestantes en Anatolie au 19e siècle[180].

Istanbul se prépare à accueillir les Mekhitaristes, mais un autre conflit les attend. L'abbé Mékhithar avait pour triple objectif de former des prêtres catholiques d'une profonde dévotion religieuse, des érudits accomplis et des patriotes très motivés. Cependant, la génération qu'il a formée et devenue des « individus laïques » et est entrée sur la scène des représentations en exigeant et en soutenant également la laïcité. Traditionnellement, le clergé était le dernier élément de l'élite culturelle dans la hiérarchie et était l'élément le plus éduqué de la population arménienne. Au même moment, avec la montée en puissance des Mekhitaristes, le clergé de l'Eglise apostolique d'Istanbul se donne pour tâche de moderniser l'infrastructure de la culture nationale. En 1850, une intelligentsia s'est progressivement formée, composée d'abord d'un groupe de jeunes gens occidentalisés, très motivés et professionnels. Avec l'arrivée à Istanbul des nouvelles générations laïques, catholiques et apostoliques, le clergé s'allie à l'intelligentsia laïque. Ils forment la classe dirigeante, avec le patriarche à sa tête. Cet ensemble d'intellectuels, de riches et de passionnés s'est constitué lentement au cours des deux siècles du renouveau. Cette génération a été le moteur de la Constitution ottomane de 1878 et de la Constitution nationale arménienne de 1863. Elle a contré la menace que représentait l'arrivée des missionnaires catholiques, puis protestants, dans l'Empire ottoman[181].

[180] Oshagan, ibidem, p. 139

[181] Oshagan, ibidem, pp. 140-141

CHAPITRE II : MEMOIRE THEATRALE DU TERRITOIRE ET THEATRE EUROPEEN COMME INSTRUMENT



« **Brutus** - Oui, que César soit grand ; mais que Rome soit libre. Dieux !

César - Et toi, Brutus, aussi ! »

Voltaire, *La Mort de César*, Acte I, Scène III, 327[182]

Dans le premier chapitre de cette thèse, où nous avons analysé comment les Arméniens ottomans ont utilisé le théâtre européen moderne comme moyen d'influence et comme représentation du nationalisme pour développer leurs théories nationalistes et construire leurs communautés imaginaires, nous avons mené une analyse à long durée des Lumières et du nationalisme arménien ottoman, en examinant ses dynamiques territoriales, ses contradictions et ses acteurs.

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur le théâtre européen moderne en tant que symbole de la civilisation européenne et du nationalisme, qui, aux XVIIIe et XIXe siècles, a généré une mobilisation en Europe et dans le monde entier. Cela nous permet d'analyser les différentes formes, territoires et acteurs du nationalisme et de redéfinir le champ de la culture et de la politique culturelle.

[182] *La Mort de César* (achevée en juin 1731) exalte les vertus des anciens Romains qui, pour défendre la liberté républicaine menacée par la tyrannie, sacrifient tout, y compris les liens familiaux. Brutus est un meurtrier, certes, mais il a tué son propre père pour sauvegarder la liberté républicaine. La pièce glorifie l'acte de tuer et de mourir pour cette cause, un thème qui deviendra un leitmotiv dans la littérature théâtrale des XIXe et même XXe siècles. Le théâtre arménien moderne explore également fréquemment ce motif dans ses œuvres. Si la vie humaine et les liens familiaux sont précieux, la liberté républicaine est présentée comme un idéal encore plus sacré.

Pour une analyse, veuillez consulter : Charles Mazouer : « Les tragédies romaines de Voltaire », Dix-huitième Siècle, n°18, 1986. Littératures françaises. pp. 359-373 ; doi : https://doi.org/10.3406/dhs.1986.1610 https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1986_num_18_1_1610

Trois grandes révolutions – les révolutions américaine, française et britannique (industrielle) – ont remis en question le statu quo des systèmes mondiaux. Elles ont créé des tensions qui ont modifié les formes de gouvernance et l'équilibre des pouvoirs. Un nouveau système mondial a commencé à prendre forme, dans lequel les pays européens et les États-Unis se sont hissés au rang de pays « centraux » et ont été placés au sommet de la hiérarchie ou au « centre » des systèmes de pouvoir mondiaux, tandis que les « autres » sont restés en périphérie.

Dans cette « ère de transition », les systèmes des pays du noyau dur ont été pris comme modèles et ont commencé à se répandre, c'est-à-dire à se mondialiser. Au cours de cette période de « genèse » de l'économie mondiale capitaliste, de nouvelles méthodes de production et de commercialisation sont apparues et ont été adoptées par vagues dans le monde entier[183].

Dans ce processus, le domaine de la culture a assumé une mission à la fois politique et orientée vers la politique. Les académies, instituts de recherche, écoles, institutions artistiques, musées, théâtres, opéras, et même la danse ont fait de la médiation culturelle un véritable projet politique. Grâce à ces institutions, le domaine de la culture a été structuré et géré de manière innovante. La culture occupait une position privilégiée dans ce processus, en bénéficiant de multiples avantages. En tant qu'outil d'influence, la culture a joué un rôle complexe dans la dynamique sociale. Contrairement aux domaines politiques et religieux, les arts et la culture constituent un espace où l'autorité ne limite pas la liberté d'expression, ouvrant ainsi un champ de débat politique et créant des possibilités pour l'opinion publique dans des espaces publics transformés et traduits[184]. Cela a ouvert un espace de débat politique dans le domaine de la culture et créé des opportunités d'opinion publique dans des espaces publics transformés et traduits. Par conséquent, cela a déclenché différentes formes de rivalités de pouvoir sur les territoires.

La politique culturelle prend de plus en plus d'importance. La culture cesse d'être un domaine élitiste et aristocratique pour se démocratiser et se populariser, s'ouvrant ainsi aux classes

[183] Les concepts de « mondialisation », d' « ère de transition » et de « période de genèse du capitalisme » sont tirés de la littérature de Wallerstein. Pour une évaluation détaillée, on peut consulter : Immanuel Wallerstein : « Globalization or the Age of Transition ? A Long-Term View of the Trajectory of the World System » (La mondialisation ou l'ère de la transition ? Une vision à long terme de la trajectoire du système mondial), International Sociology F June 2000 F Vol 15(2) : 251-267, SAGE (Londres, Thousand Oaks, CA et New Delhi), [0268-5809(200006)15:2;251-267;012884], p. 252.

[184] Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse - *La médiation culturelle-QUE SAIS JE (2018)*, p. 9 https://doi.org/10.3917/puf.aboud.2018.01

moyennes et aux gens ordinaires. En conséquence, son influence et sa portée se sont accrues. Les langages, les contenus, les images et les espaces se structurent en fonction de cette nouvelle dynamique. L'art du théâtre a joué un rôle essentiel à cet égard. Dans l'environnement de communication culturelle du XIXe siècle, le théâtre, initialement un divertissement pour les gens ordinaires, puis pour l'aristocratie et la bourgeoisie, est devenu un symbole de noblesse et l'un des moyens les plus efficaces pour civiliser le public européen et l'impliquer dans le processus de civilisation. La modernisation urbaine et la popularisation des spectacles théâtraux vont de pair, faisant du théâtre un véritable instrument de communication de masse. Ce domaine a ainsi contribué à former un nouveau type d'individu, adapté à la société moderne.

Pour le dire dans le langage de la communication du 21e siècle, si nous comparons le « mix de communication » d'une institution, d'un État ou d'une communauté à un bouquet de fleurs, la fleur la plus parfumée, la plus proéminente et la plus attrayante de ce bouquet était le théâtre. En d'autres termes, le théâtre était la plus invitante, la plus inclusive et la plus agréable de toutes les activités culturelles proposées à son public ou à son groupe cible. Le théâtre générait une euphorie généralisée. Le fait qu'il soit avant tout un divertissement et une forme d'art accessible attirait même les publics analphabètes.

Les États et les communautés dans le processus de construction de l'État ont mis un accent particulier sur les politiques culturelles. Les relations internationales et nationales peuvent-elles être médiatisées de manière plus efficace par l'art et la culture ? La culture peut-elle jouer un rôle dans la diffusion d'une idée et la consolidation d'une communauté ? La culture peut-elle être utilisée pour éduquer les masses ? Peut-elle servir à convaincre ? L'expérience a montré que la réponse à toutes ces questions est « oui ». Un pan harmonieux, voire irénique, de l'art et de la culture — la puissance douce, le rayonnement culturel, l'influence, les échanges artistiques, la communion sensible dans le culte des artistes, les grands concerts et expositions — s'intègre parfaitement dans cette vision des relations entre États[185].

La culture était également le produit de stratégies complexes mises en œuvre par des acteurs emblématiques, notamment les artistes en tant qu'acteurs culturels. Les décisions politiques, qui impliquaient parfois des conflits armés, de la violence ou encore des stratégies économiques et

[185] Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse et Laurent Martin : *Géopolitiques de la culture - L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Armand Colin, 2021, p. 4

industrielles (parfois tout aussi violentes), étaient soutenues par le champ culturel, et ces acteurs mobilisaient ce domaine pour produire le consentement social.

Les artistes étaient à la fois des acteurs politiques et économiques. Ils étaient des acteurs politiques car c'était une époque où l'identité de l'acteur devenait celle de son art. La politique instrumentalisait ainsi l'identité de l'artiste.[186] C'est pourquoi l'art, dans le contexte du nationalisme, relevait souvent de la propagande, ou selon les termes actuels, du « *nation branding* ». Les artistes étaient également des acteurs économiques, car la culture, devenue une marchandise vendable, n'était plus réservée aux palais, aux aristocrates et aux riches. Elle est devenue un secteur d'activité, une industrie qui attire les entrepreneurs. Cela en fait donc une question de profit, amenant certains entrepreneurs à miser sur un artiste et à chercher à le distribuer à l'échelle mondiale.

L'art et la culture ont été placés au centre des rivalités géopolitiques sous de nombreux aspects. La puissance militaire seule ne suffisait plus pour qu'un État s'affirme sur le long terme; les subtilités de la diplomatie, de la langue, de l'éducation, de la religion et de la production culturelle contribuaient à la transformation ou à la consolidation des rapports de force. C'est pourquoi la culture et les artistes ont toujours été associés à la diplomatie et à l'économie, contribuant aux rapports de force territorialisés étudiés par la géopolitique. Les artistes se mettaient au service de l'image de leur pays ou de leur communauté à travers leurs productions artistiques.[187]

Dans ce contexte géopolitique, le théâtre européen moderne[188] sous l'influence du romantisme. Produit de l'ère romantique (vers 1800-1850), le théâtre européen réaliste et romantique a été influencé par les idées révolutionnaires, les nations et les nationalismes européens,

---

[186] Pour une analyse historique des arts et de l'identité de l'acteur, on peut consulter Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse et Laurent Martin : *Géopolitiques de la culture - L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Chapitre 2 : Les fondements de la notion d'art National - Climat, milieu : les prémices d'une géo-anthropologie « des artistes », Armand Colin, 2021, pp 15-28.

[187] Aboudrar et al, *géopolitiques de la culture*, p. 8-9

[188] Dans cette étude, le terme « théâtre européen moderne » est utilisé en remplacement de l'expression « théâtre et art dramatique européens ». L'expression « théâtre et art dramatique européens » distingue généralement le texte écrit (drame) de la représentation scénique du texte (théâtre), renvoyant ainsi à deux actions distinctes : la lecture et la mise en scène. Cette étude ne prend pas en compte cette distinction et utilise le terme « Théâtre européen moderne » de manière unifiée. Pour plus d'informations sur cette question, on peut consulter Patrice Pavis : *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Canada, Presses de l'Université de Toronto, 1998, s. 112.

incarnant ainsi l'esprit de l'époque. Il représentait le « rayonnement », l'« aura » ou la « portée » de la civilisation européenne dans l'espace culturel extra-européen, et son lien avec le nationalisme lui conférait une importance géopolitique.

Sous l'influence des idées révolutionnaires diffusées depuis les pays centraux, les empires ont commencé à s'effondrer, et des revendications pour la formation d'États-nations se sont manifestées sur leurs territoires. Le statut de « sujet » d'un empire étant remplacé par celui d'« individu » ou de « citoyen », le théâtre européen moderne est devenu un instrument diplomatique servant à former l'opinion publique, à créer un espace public, à éduquer, à rassembler et à consolider les communautés. Cette institution fonctionnait à la fois aux niveaux micro et macro, opérant aussi bien au niveau individuel qu'étatique et atteignant même les publics analphabètes. Elle servait de voix pour l'autodétermination nationale et représentait à la fois l'État-nation, les proto-États, ou encore les « États en devenir », nés des révolutions nationalistes et des mouvements sociaux/libéraux européens. Le théâtre, en servant à créer des représentations, devançait l'usage des puissances dures dans les territoires où il s'étendait et contribuait ainsi à la conquête des cœurs et des esprits par le biais du divertissement.

À l'époque du nationalisme, les productions théâtrales sont devenues de puissantes plateformes d'expression, et dramaturges et metteurs en scène ont intégré dans leurs œuvres des thèmes et des symboles nationalistes. La ferveur nationaliste transparaissait dans le contenu et la forme des représentations théâtrales. Les grandes écoles et figures du théâtre européen, notamment en France et en Italie, ont significativement contribué à cette dynamique, nourrissant la ferveur nationaliste et influençant les identités culturelles.

Au XVIIe siècle, la France a joué un rôle majeur dans le développement du théâtre néoclassique, visant à revitaliser les idéaux de la Grèce et de Rome antiques. Des dramaturges comme Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699) ont établi des règles dramatiques strictes, avec un accent sur l'unité de temps, de lieu et d'action. Plus tard, avec sa pièce Hernani, Victor Hugo (1802-1885) a marqué un tournant en reflétant la tension entre les traditions classiques et les sentiments nationalistes.

Le théâtre italien a joué un rôle déterminant dans le Risorgimento, le mouvement d'unification italienne. Des dramaturges comme Alessandro Manzoni (1785-1873) et Vittorio Alfieri (1749-1803) ont dépeint des héros et des épisodes historiques, suscitant un sentiment

d'identité nationale. De même, l'opéra de Giuseppe Verdi (1813-1901) a fortement résonné avec le public, devenant un symbole de fierté et d'unité italiennes.

Par ailleurs, certains dramaturges européens ont remis en question et critiqué le nationalisme, en explorant la diversité culturelle et les droits des minorités. Des œuvres de Henrik Ibsen, comme Peer Gynt et Maison de poupée, questionnent les normes traditionnelles. Les pièces de Bertolt Brecht, telles que Mère Courage et Le cercle de craie caucasien, examinent le nationalisme avec un œil critique.

Des théoriciens comme Konstantin Stanislavski et Jacques Copeau ont laissé un héritage profond dans les approches modernes de la formation des acteurs. Antonin Artaud, avec son concept de théâtre de la cruauté, a introduit une approche radicale, remettant en question les formes traditionnelles et plaidant pour un théâtre libéré des contraintes nationalistes.

Le théâtre européen, en tant qu'art instrumentalisé au profit du nationalisme, est stratifié dans ce qu'il représente. La périodisation utilisée par Nora Seni dans son analyse peut également être appliquée au développement du théâtre moderne. En examinant les processus de modernisation des nations ottomanes et de création d'États, Nora Seni observe que le XVIIIe siècle a été l'âge des Lumières, tandis que le XIXe siècle a vu l'essor de la philanthropie qui a nourri le nationalisme. Le XVIIIe siècle représente aussi un âge des Lumières pour le théâtre européen moderne. Ayant évolué à travers les trois grandes révolutions, le théâtre européen s'est développé en se préparant pour le XIXe siècle, où il est devenu, aux XIXe et XXe siècles, l'acteur principal de l'ère du nationalisme, avec toute sa splendeur, son inclusivité et son caractère défiant.

Le théâtre moderne était l'un des outils les plus puissants entre les mains de ceux qui portaient la « torche du nationalisme » à travers les territoires. En dehors de l'Europe, dans tous les territoires, les grandes figures qui ont servi de modèles d'apprentissage et de pratique pour le théâtre moderne ont trouvé leur place en lien étroit avec le nationalisme, à tel point que l'identité des grands acteurs du théâtre est devenue celle de leur art. De plus, ces hommes de théâtre étaient des figures multitâches : artistes, diplomates, entrepreneurs et hommes d'honneur. L'expérience du théâtre moderne dans l'Empire ottoman fournit un matériau riche pour l'analyse de ces processus. À cet égard, le théâtre de l'Empire ottoman constitue un réservoir de représentations du nationalisme. Comme en Europe, le nationalisme et le théâtre moderne européen des XVIIIe et

XIXe siècles étaient étroitement liés, jouant divers rôles dans le paysage sociopolitique de l'Empire ottoman.

Le théâtre européen moderne a servi d'outil puissant pour les acteurs nationalistes dans l'accomplissement de leur mission historique, éduquant ses militants et son public au nationalisme et à la civilisation. Au fil du temps, il a introduit sur sa scène d'innombrables nouveaux acteurs, en a éliminé plusieurs, et a redistribué les rôles, accordant le premier rôle à de nouveaux protagonistes. Comme le dit Victor Hugo dans sa biographie de William Shakespeare : « Le théâtre est un creuset de civilisation. C'est un lieu de communion humaine. Toutes ses phases méritent d'être étudiées. C'est au théâtre que se forme l'âme publique[189]. »

Ce deuxième chapitre de la première partie de cette thèse aborde les sujets suivants :

Tout d'abord, l'importance de la politique culturelle est mise en lumière dans le contexte du pouvoir géopolitique et de l'hégémonie locale et internationale. À mesure que le théâtre européen moderne évoluait du drame religieux vers le drame séculier, il devenait un instrument de diplomatie interne, visant à gagner la confiance et l'affection du peuple. La France et l'Italie ont joué des rôles clés en présentant l'Europe comme un vecteur de progrès universel.

Deuxièmement, la position du théâtre européen moderne en dehors de l'Europe est examinée en termes de conflits, de rivalités de pouvoir et d'hégémonie euro centrique. En tant qu'outil de l'État-nation, le théâtre a créé des tensions et représenté un défi pour les empires, jouant le rôle de « fossoyeur historique ». L'homogénéité et la centralisation exigées par les États-nations entraient en conflit avec la structure cosmopolite et multicentrique des empires, parfois interprétées sous le prisme des études coloniales.

Dans un deuxième temps, le territoire de l'Empire ottoman est analysé à travers les aspects historiques de la mobilisation théâtrale. En effet, le théâtre européen moderne, porteur de l'idéal nationaliste, a représenté la troisième grande vague de mobilisation théâtrale/mondialisation sur ce territoire. L'Asie Mineure, siège de l'Empire ottoman depuis 1299, avait déjà été un foyer historique du théâtre hellénistique, doté d'infrastructures théâtrales dans presque chaque village. Ce territoire a été un creuset d'hybridité théâtrale, marqué par des flux, des rencontres et des conflits.

[189] Victor Hugo : *William Shakespeare*, Librairie Internationale, Paris, 1864, chapitre II, p. 168

La première vague théâtrale a eu lieu avant notre ère, durant la période hellénistique (323 av. J.-C. - 31 av. J.-C.). À la suite de la mort d'Alexandre le Grand, la civilisation grecque s'est propagée via le théâtre dans diverses régions, dont l'Asie Mineure, confrontée alors au blocus perse-sassanide. La deuxième vague de mobilité théâtrale s'est produite aux XVIe et XVIIe siècles, période où l'Asie Mineure est devenue un carrefour de formes théâtrales traditionnelles, notamment par l'influence des Juifs séfarades, porteurs de la culture des arts du spectacle, venus d'Espagne et du Portugal. La troisième vague de mondialisation est survenue dans l'Empire ottoman à partir du XVIIIe siècle.

Le sultan ottoman, le *Bab-ı Âli*, les intellectuels et les communautés locales ont tous participé activement à l'épanouissement du théâtre moderne, cherchant à s'inspirer des formes de divertissement européennes à une époque d'ouverture vers l'occidentalisation. Bien que toutes les communautés de l'empire aient été impliquées, les Arméniens catholiques ottomans ont joué un rôle de premier plan. Collaborant avec le sultan, les intellectuels ottomans non chrétiens et la communauté turcophone, ils ont utilisé le théâtre moderne pour renforcer la nation arménienne dans le cadre de leurs objectifs nationalistes.

Dans le cadre des réformes ottomanes, l'administration a mis en place une infrastructure moderne pour la culture de divertissement européenne, exploitant le talent, les compétences et le savoir-faire de ses sujets. Pendant cette belle époque, les Ottomans ont créé un quartier de théâtre et de divertissement européen à Péra/Galata, tout en développant des structures similaires dans les quartiers musulmans. Les sultans, jouant le rôle de ministre de la Culture, ont octroyé des licences à deux grands centres théâtraux impériaux : le Théâtre Naum (Naum Impérial) et le *Tiyatro-i Osmani* à Gedikpaşa, confiés à des entrepreneurs chrétiens comme les Naum et les Vartovyan. L'Empire s'est ainsi engagé dans la « conquête des cœurs et des esprits », mais a dû se retirer face aux révoltes nationalistes qui se sont intensifiées à partir de 1875 et lors de la guerre russo-turque de 1877-78. Ce sont alors les acteurs du théâtre moderne, voix du nationalisme, qui ont payé le prix le plus fort de l'agitation politique.

1. La Culture : une force géopolitique

Comme toutes les productions culturelles et tous les divertissements modernes, le théâtre moderne a un pouvoir géopolitique en convainquant le public de certaines décisions politiques qui suscitent des émotions.

1.1 Une force géopolitique locale et internationale

Les productions culturelles et les divertissements ont un pouvoir géopolitique tant au niveau local qu'international. En élaborant sur les stratégies britanniques visant à maintenir l'Empire intact, Eric M. Fattor, en se référant à J. A. Hobson, souligne le pouvoir des espaces de divertissement. Selon lui, le music-hall, et les pubs récréatifs auxquels il se mêle par des degrés imperceptibles, constituent un éducateur plus puissant que l'église, l'école, le rassemblement politique, ou même la presse[190]. Il ajoute que le music-hall a donné au monde le terme « jingoïsme[191]. » La France et la Grande-Bretagne ont soutenu l'Empire ottoman contre la Russie et la Grèce pour maintenir les équilibres géopolitiques avant et après la révolution grecque (1832). Cette tension politique se répercute dans le music-hall. Alors que l'armée russe s'approche d'Istanbul pendant la guerre russo-turque de 1878, la Grande-Bretagne commence à se mobiliser pour la guerre, au cas où elle devrait intervenir pour défendre les Turcs et maintenir l'équilibre des forces en Europe. Une chanson populaire jouée dans un music-hall est diffusée à plusieurs reprises sur les scènes de Grande-Bretagne, alors que les tensions s'accroissent. Dans un langage empreint de patriotisme extrême et de confiance en soi militaire, la chanson se termine par une déclaration vibrante : « les Russes n'auront pas Istanbul[192]. » Le conflit qui a inspiré cette chanson s'est terminé par une paix négociée, et la Grande-Bretagne n'a finalement jamais eu à intervenir militairement.

Pour Fattor, pendant la maturité de l'Empire britannique entre 1857 et 1902, de nouvelles formes de journalisme populiste et de spectacles de music-hall ont attisé les « passions du nationalisme ». Elles diabolisent la barbarie supposée des populations autochtones pour justifier l'expansion de la puissance britannique en Asie et en Afrique. Pendant la crise et le déclin de l'Empire britannique entre 1902 et 1945, les Britanniques ont découvert la nécessité de faire appel à des publics plus universels au-delà de la patrie et de la sphère impériale en utilisant les premières technologies de radiodiffusion et de cinéma[193]. Fattor montre également comment les États-Unis, entre 1898 et 1945, ont appliqué les leçons de l'époque précédente tout en faisant d'importantes

---

[190] Eric M. Fattor : *American Empire and the Arsenal of Entertainment Soft Power and Cultural Weaponization* (L'empire américain et l'arsenal du divertissement Soft Power et armement culturel), chapitre II, Palgrave Macmillan New York, 2004, p. 33.

[191] Jingoïsme : patriotisme extrême, notamment sous la forme d'une politique étrangère agressive ou belliqueuse.

[192] Fattor, ibidem, p. 34.

[193] Fattor, ibidem, p. 57.

découvertes. Comme la Grande-Bretagne au début du XIXe siècle, les États-Unis ont utilisé les « discours divertissants du nationalisme » pour créer une cohésion nationale au sein d'une population socialement et géographiquement diversifiée.

1.2 Diplomatie interne : gagner la confiance et l'affection de la population

Dans le cas britannique, Nathalie Rivère de Carles s'est penchée sur l'art du théâtre pour gagner la confiance et l'affection du peuple. Pour elle, le théâtre a été considéré comme un moyen de diplomatie dès les débuts de l'ère moderne, servant d'inspiration au théâtre de la Renaissance pour Shakespeare et ses contemporains européens. Il a ainsi contribué à façonner les idées et les pratiques esthétiques et politiques de la Renaissance[194]. Les monarchies européennes ont utilisé le divertissement pour améliorer la communication avec leur public au cours du XIXe siècle, afin de persuader les publics sceptiques, d'encourager des émotions positives et de maintenir la monarchie intacte. Ce comportement est devenu un modèle. Par exemple, comme nous le verrons dans les pages suivantes, l'investissement de l'Empire ottoman dans les formes modernes de divertissement au cours des XVIIIe et XIXe siècles a servi de modèle aux monarchies occidentales, démontrant le pouvoir de l'art en tant qu'influence ou la puissance douce.

Ces stratégies impliquent l'utilisation du « pouvoir d'influence » ou, dans la terminologie actuelle, de la puissance douce*,* un terme employé pour la première fois par le politologue Joseph Nye à la fin des années 1990 dans un article sur la politique étrangère. La puissance douce décrit la capacité d'une puissance (par exemple, d'une nation ou d'une communauté) à attirer et à persuader. La puissance dure est liée aux équilibres politique et militaire (ainsi qu'aux ressources économiques et sociales), tandis que la puissance douce influence par des moyens culturels ou économiques. Elle découle de l'attrait de sa culture, de ses idéaux politiques et de ses politiques. Joseph Nye prend l'exemple de la diffusion de la langue et de la culture françaises en Europe au XVIIIe siècle, qui a renforcé l'influence française. Il affirme que la puissance douce d'un pays repose principalement sur trois ressources : sa culture (lorsqu'elle est attrayante pour les autres), ses valeurs politiques (lorsqu'il les respecte dans son propre pays et à l'étranger) et ses politiques étrangères (lorsqu'elles sont perçues comme légitimes et dotées d'une autorité morale). Les conditions parenthétiques sont essentielles pour déterminer si les ressources de la puissance douce

[194] Nathalie Rivère de Carles : *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power : The Making of Peace* (Early Modern Literature in History), Palgrave Macmillan, 1ère édition, 2016, pp. 1-23.

se traduisent par un comportement d'attraction susceptible d'influencer les autres vers des résultats favorables[195].

François Roche a observé qu'en raison de l'extrême complexité des relations culturelles internationales après les révolutions, la géopolitique de la culture nécessitait une meilleure compréhension. Plutôt que d'utiliser le vocabulaire géopolitique de la puissance douce, il propose le terme de « rayonnement culturel », un concept français spécifique qui a peu d'équivalents ailleurs et qui est différent de l'influence culturelle. Ce terme couvre le plus souvent le positionnement national dans le concert des nations. Ce terme désigne « la diffusion ou le rayonnement d'une civilisation ou d'un pays à l'extérieur[196]. » Ainsi, la puissance géopolitique de la France s'est maintenue après la Révolution. Celle-ci a dépassé l'Europe en tant que message politique, juridique et philosophique à prétention universelle. C'est au début du XIXe siècle que le rayonnement prend son sens le plus exact, dans une action énergique et multidirectionnelle, et devient proprement géopolitique sur la scène mondiale. Au début du nouveau siècle, les nations construisent les unes après les autres des États-nations (ex-empires)[197]. L'Empire ottoman a été l'un des territoires prioritaires de cette la puissance douce ou rayonnement culturel. Pendant que l'Empire était exposé à cette puissance douce, il tentait également de suivre la nouvelle ère en utilisant la culture comme moyen de puissance douce.

1.3 Politique culturelle pour les masses : le théâtre des idées révolutionnaires du nationalisme

Comme nous l'avons vu plus haut, les dernières décennies du XVIIIe siècle ont marqué le début de l'ère de la liberté et de la conscience nationale. Les révolutions ont affirmé que les hommes pouvaient agir selon leur propre conscience. Par ailleurs, les révolutions de 1848, une série de révoltes républicaines contre les monarchies européennes qui ont débuté en Sicile avant de s'étendre à la France et à l'Italie, ont été portées par des idéaux romantiques. Le théâtre a alors joué un rôle central dans l'éveil de la ferveur patriotique, une fonction qu'il a conservée tout au long du XIXe siècle.

---

[195] Joseph Nye : « Power in the Global Information Age : From Realism to Globalization » (Le pouvoir à l'ère de l'information : du réalisme à la mondialisation), *Hard and Soft Power* Londres : Routledge, 2004, pp. 1-9.

[196] Roche, ibidem, pp. 18-19.

[197] Roche, ibidem, p. 20.

Simultanément, la demande pour le théâtre s'accroît et les théâtres ouvrent leurs portes aux classes populaires. Un nombre croissant de théâtres, ainsi que des cafés, des débits de boissons et des tavernes, sont construits pour répondre à cette demande. L'augmentation rapide du nombre de théâtres et de troupes théâtrales s'accompagne d'une urbanisation accélérée. Devant la perspective d'un public élargi, les théâtres se spécialisent et adaptent leurs spectacles aux goûts de différentes classes sociales. Des drames historiques à forte connotation nationaliste émergent presque partout et trouvent des expressions particulièrement poignantes à l'opéra, comme dans les œuvres de Richard Wagner en Allemagne et de Giuseppe Verdi en Italie.

Les troupes de théâtre ont suivi cet élan, et bientôt le mouvement a commencé à faire des vagues, évoquant la « circulation des pratiques de performance », la « simultanéité » dans l'espace et la « mobilité culturelle » telle que définie par Stephen Greenblatt[198]. De plus, à mesure que de nombreux membres de la classe moyenne commencent à fréquenter les théâtres, l'influence potentielle du théâtre s'étend à une population plus large. En 1850, l'engouement pour le théâtre est devenu universel. De nombreuses vedettes entament des tournées mondiales, marquées par le passage de troupes itinérantes et des spectacles qui s'installent pour de longues périodes.

1.4 Du drame religieux au drame séculaire

Issues du théâtre « religieux », les formes théâtrales européennes se sont « sécularisées » au fil du temps. En outre, il a rapidement été défini comme le « théâtre des idées » soutenu par les nations et le nationalisme. En assumant principalement une fonction sociétale aussi essentielle, il est allé au-delà d'une simple forme d'art et s'est assigné une mission d'enseignement. Dans la dernière moitié du XIXe siècle, le théâtre européen a été doté d'une pertinence extraordinaire grâce à ses fonctions sociales et esthétiques. Elles ont ouvert la voie aux révolutions dramatiques ultérieures et à la conception de la modernité qui a émergé à la fin du XIXe siècle, en tant qu'outils d'examen de la culture et de l'histoire contemporaines et de leurs transformations. Ainsi, le drame et le théâtre ont été des laboratoires cruciaux pour de nouvelles façons de voir, de nouvelles formes, de nouveaux genres et de nouveaux modèles de subjectivité, ainsi que de nouvelles façons de gérer les êtres humains[199]. Des drames historiques à forte connotation nationaliste ont commencé à

[198] Stephen Greenblatt et al : *Cultural Mobility : A Manifesto, Cultural mobility : an Introduction* (Mobilité culturelle : un manifeste, Mobilité culturelle : une introduction), Cambridge University Press, 2010, pp.1-3.

[199] Diego Saglia : « Theatre, Drama, and Vision in the Romantic Age : Stages of the New. In The Oxford Handbook of European Romanticism » (Théâtre, drame et vision à l'époque romantique : les étapes du

apparaître dans presque tous les pays européens, et bientôt cette tendance est devenue mondiale et a trouvé ses représentants dans les régions avoisinantes. Les troupes de théâtre se sont succédé, et le mouvement à bientôt commencé à faire des vagues.

1.5 Les acteurs de l'influence : la France et l'Italie

Deux pays protagonistes de la culture géopolitique ont été la France et l'Italie. Ces pays, parmi d'autres, se sont particulièrement investis dans l'« espace public » pour démocratiser la culture et l'ouvrir à l'ensemble de la population, tant dans leur territoire qu'au-delà. Rien n'est plus géopolitique que ces territoires façonnés autour des principales routes commerciales et des trois grands fleuves du monde — le Nil, le Gange et l'Euphrate — considérés comme des bassins de civilisations historiques[200]. L'Italie a sans aucun doute été pionnière dans ce domaine, notamment grâce à son « rayonnement », son « aura » ou sa « portée », qu'elle a promus à travers les mouvements de réforme et de Renaissance dans les domaines du théâtre et de l'opéra. La France, quant à elle, dispose également d'un patrimoine historique significatif sur ce sujet[201].

Selon François Roche, l'influence française en Europe et dans le monde trouve ses racines dans deux sources historiques principales : l'affirmation de son pouvoir à travers les diverses représentations de la monarchie absolue (17e et 18e siècles) et la synthèse entre le mouvement philosophique des Lumières et les guerres révolutionnaires. Louis XIV n'est pas un simple artiste dilettante, mais un souverain qui s'affirme par la représentation artistique. Roche soutient qu'il n'a pas choisi le soleil comme symbole par hasard. Les sources politiques et culturelles se confondent, et c'est la vision du roi qui fait rayonner une nouvelle civilisation. La Révolution portera au-delà de l'Europe un message politique, juridique et philosophique aux prétentions universelles. Au début

---

nouveau. Dans The Oxford Handbook of European Romanticism (en anglais)), Paul Hamilton (ed.) (Oxford Handbooks Online), 2016, https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199696383.013.38 pp. 752-770

[200] François Roche, ibidem, p. 12

[201] Dans l'Empire ottoman, en 1840, le français était la langue de l'académie militaire et de l'école des chirurgiens militaires et navals récemment fondées, ainsi que des dépêches envoyées par les diplomates ottomans à l'étranger au ministère des Affaires étrangères à Istanbul, et des Arméniens instruits. Reflétant sa réputation de langue universelle de la science et du progrès, le français a remplacé, entre 1820 et 1840, l'italien du Levant comme langue de communication de l'Empire ottoman avec l'Europe.

Philippe Mansel : *Paris between empires: Monarchy and revolution 1814-1852* (Paris entre les empires : Monarchie et révolution 1814-1852), http://rbdigital.oneclickdigital.com, 2014, p. 401. Pour l'influence française sur l'Istanbul levantin, on peut consulter : Nora Seni : « Réseaux familiaux chez les Levantins d'Istanbul, in Flux et réseaux : industrialisation au Moyen-Orient », Annales du Levant, 1988, p. 73-88.

du XIXe siècle, l'influence française prend une dimension plus précise dans une action énergique et multidirectionnelle mais toujours « à sens unique » : du centre vers la périphérie, c'est-à-dire de l'Europe vers les autres continents.

Lorsqu'elle s'adresse au monde, la France entre de plein pied dans la géopolitique. Le siècle avançant, les États-nations qui aspirent à se constituer en empire se construisent les uns après les autres. Le « rayonnement » rencontre des obstacles qui nécessitent de renforcer la diffusion culturelle. La République prend alors conscience de la nécessité de se « projeter » et de se « refléter » à l'étranger à travers sa culture et sa langue. Cette dynamique fut, dans une certaine mesure, « messianique[202] » dans le sens où la source d'influence était animée d'une ferveur comparable à celle de la foi religieuse. Dans le cas de l'Empire ottoman, cette influence fut multiple, comprenant la civilisation européenne, le christianisme catholique, les nationalismes, etc. Toutes ces influences ont déclenché des rivalités de pouvoir multidimensionnelles et multicouches, notamment entre les communautés, entre le sultan et les intellectuels, et entre le sultan et les communautés.

1.6 L'Europe, vecteur de progrès universel

Le théâtre moderne, incarnant la voix de la civilisation européenne dans l'arène des « batailles des cœurs et des esprits » autour de sujets tels que la liberté et l'égalité, a introduit les concepts de « nations » et de « nationalisme » au sein de l'Empire ottoman. Cet empire, à la structure décentralisée, multi-congrégationnelle et multiethnique, contrastait avec les États-nations européens. Par l'entremise de divers acteurs, le théâtre moderne s'est diffusé dans d'autres territoires. Selon la définition de la géopolitique d'Yves Lacoste, il s'agit ici d'une forme de représentation du nationalisme qui examine les rivalités de pouvoir et/ou d'influence sur un territoire donné[203]. Barbara Loyer situe cette dynamique dans la géopolitique civilisationnelle des puissances européennes, lesquelles considéraient l'Europe comme un vecteur de progrès universel[204]. À l'échelle mondiale, le théâtre, en tant que représentation du nationalisme, a pris plusieurs visages au sein de ce processus de « progrès universel ». Entre les mains des nationalistes (culturels), le théâtre réaliste romantique européen s'est décliné en diverses formes. Dans le

[202] Roche, ibidem, 18-19

[203] Yves Lacoste : « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », Hérodote, n° 130, 2008, pp. 17-42.

[204] Loyer, ibidem, pp. 45-46.

contexte ottoman, chaque acteur s'en est approprié pour développer des arguments cohérents destinés à défendre des valeurs arméniennes, ottomanes ou turques, selon la conjoncture sociopolitique. Sa représentation géopolitique pourrait être perçue comme un kaléidoscope : à chaque tour donné par un acteur différent, les mêmes fragments colorés se réorganisent, formant de nouvelles figures[205].

Les principes de nations et de nationalismes, à la fois abstraits et universels, se sont propagés rapidement et aisément. Les acteurs qui portaient la torche du nationalisme dans les différents territoires changeaient, mais leur stratégie restait similaire : transmettre cette torche du nationalisme jusqu'à la prochaine étape de son itinéraire.

2. Le théâtre européen moderne hors de l'Europe

Le théâtre est un plaisir et une forme d'art personnelle, subjective et divertissante. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce chapitre, si nous attribuons des missions politiques à l'art théâtral, c'est parce que les évolutions de l'histoire de la pensée européenne ont façonné la vision de cet art et en ont fait une représentation de ces pensées. De nombreux courants intellectuels, qui ont également influencé l'art théâtral, sont devenus « l'esprit du temps » : la Renaissance et l'humanisme, qui ont placé l'existence, les actions et les objectifs de l'homme au centre, plutôt que Dieu ; le siècle des découvertes, qui a pris son essor avec les progrès scientifiques et technologiques du 15e siècle et est devenu la source des arguments impérialistes et colonialistes ; le siècle des Lumières, qui a cherché à créer un monde universel par la raison, à analyser l'homme et la nature par la pensée rationnelle ; et enfin, le romantisme, qui a introduit l'idée de nation dans les empires et a remis en question l'universalité et l'autorité absolue de la raison. Alors que la critique théâtrale et l'historiographie sont devenues des disciplines plus indépendantes au 21e siècle, les fonctions du théâtre dans ce long processus sont généralement discutées autour de concepts politiques tels que la civilisation, la primitivité, la nation, le colonialisme, l'impérialisme et le mondialisme.

2.1 Conflit pour un empire : homogénéité contre cosmopolitisme

En vertu de sa mission politique, le théâtre européen moderne a également acquis, indirectement, la mission de transmettre (ou de présenter comme modèle) l'homogénéité, c'est-à-

[205] Loyer, ibidem, p. 39

dire des identités uniques, aux territoires cosmopolites caractérisés par des identités hybrides. C'est dans ce contexte que furent posées les bases de la « communauté imaginée » telle que définie par Anderson, ainsi que de « l'invention de la tradition » selon la conception de Hobsbawm. Le « grand récit » de l'histoire des nations s'est écrit au cours de ces périodes. Dans ce contexte, les Arméniens ottomans de Venise furent confrontés à un défi : comment, en tant que sujets de l'Empire ottoman cosmopolite, pouvaient-ils définir une nationalité unique, une religion unique et une patrie unique au sein d'un régime impérial ? Cela représentait également un défi majeur pour les Ottomans : comment continuer à exister en tant qu'empire et rester parmi les pays de premier plan, c'est-à-dire au cœur du système mondial ? Les contradictions, les luttes de pouvoir, ainsi que la recherche d'alliances et de solutions à ces défis ont marqué le XIXe siècle de l'Empire ottoman et de ses communautés. La quête de réponses à ces questions a déclenché des rivalités nationalistes, tout en incitant l'administration ottomane à chercher une supra-identité à travers des projets de construction d'une nation impériale fondée sur l'ottomanisme.

L'un des principaux piliers de la pensée romantique des XVIIIe et XIXe siècles est la recherche de l'essence des valeurs. Contrairement aux penseurs des Lumières, qui cherchaient à unifier et à établir des normes universelles au sein du « peuple », le romantisme, né en Allemagne et diffusé dans toute l'Europe, s'est concentré sur le concept de *Volk*. Ce terme avait plusieurs significations, mais dans le contexte du premier nationalisme européen, la définition dominante renvoyait à « une communauté liée par une langue, une culture et une histoire communes », pour lesquelles on cherchait des preuves. Leopold von Ranke (1795-1886) appelait cela le Zeitgeist, une force mystique et une unité organique. Selon les penseurs romantiques, chaque nation développait ses propres institutions, lois, art et littérature à travers un processus d'évolution culturelle. Avec le nationalisme de la Révolution française, qui relie les individus et les nations à des idéaux tels que la liberté, l'égalité et l'unité, l'histoire des nations s'envisage en relation avec des normes et des valeurs universelles au sein de ces idéaux. L'âge de la raison, qui invite à débattre dans un champ indépendant de la religion, a initié une mobilisation historiographique pour ces nations, jetant les bases de « grands récits ». Selon Hans Kohn (1891-1971), contrairement à la conception de l'État-nation développée en Europe occidentale avant le XVIIIe siècle, alignée sur les philosophies libertaires et humanistes des Lumières et fondée sur l'individu, la raison, les objectifs communs et les frontières politiques, le nationalisme en Europe centrale et orientale s'est accompagné de passion et d'instinct. L'importance du passé commun révélé par le peuple, le folklore et

l'ethnographie a ainsi été soulignée dans l'établissement de l'État-nation.[206] La même passion et le même instinct pour vivre le nationalisme s'appliquaient également aux nationalités ottomanes, acteurs du nationalisme en tant que phénomène conjoncturel. Elles ont façonné leur processus de définition, de recherche, de création et de consolidation du peuple. Les caractéristiques nationalistes n'ont pas été recherchées uniquement dans les vestiges du Moyen Âge, comme dans le cas des Mekhitaristes, qui étaient rappelés avec nostalgie et respect et considérés comme une source d'inspiration ; elles ont aussi été intégrées dans la définition de la nation, incluant les valeurs folkloriques et ethnographiques du peuple, comme sa vie, ses divertissements, ses artisanats, sa vie quotidienne, ses chansons, etc. L'identité de l'acteur, en tant qu'agent d'une action, devient alors l'identité de l'art ou de la culture. Richard Bauman résume ce point en soulignant que ce qui appartient au peuple est essentiel à l'unité historique qui lie les peuples et les sociétés[207]. La littérature des Mekhitaristes en regorge, notamment dans les œuvres de Gevond Alişan (1820-1901). Gomidas Vartabed (1869-1935) reste l'une des figures ottomanes les plus importantes ayant compilé les chants arméniens d'Anatolie.

Le domaine de la culture a ouvert un espace vierge et vaste à tous. Les puissances qui avaient épuisé les champs de la religion et de la politique se disputaient désormais les idées dans un terrain vierge et pur : le champ de la culture, avec les arts comme principal levier. Le concept de théâtre national est apparu au XVIIIe siècle ; les théâtres nationaux émergents, la culture folklorique et la culture populaire ont tous bénéficié de cet espace culturel inédit. L'objectif était de mettre en avant les produits culturels, de souligner qu'une nation avait des traditions culturelles distinctes de celles d'autres nations. Les exemples canoniques de la littérature dramatique de l'époque incluent des héros mythologiques, légendaires et historiques, des récits de fondation ainsi que des éléments folkloriques qui représentent les nations et sont souvent écrits à des fins idéologiques[208].

---

[206] Hans Kohn : *The Idea of Nationalism: A Study in Its Origins and Background* (L'idée du nationalisme : Une étude de ses origines et de son contexte), New Jersey, Transaction Publishers, 2008, pp 329-331.

[207] Richard Bauman : *« Folklore », Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (Folklore, spectacles culturels et divertissements populaires), Richard Bauman (ed), Oxford, Oxford University Press, 1992, s. 29.

[208] Steve E. Wilmer : « Reifying Imagined Communities : Nationalism, Post-Colonialism and Theatre Historiography » (Réifier les communautés imaginées : Nationalisme, post-colonialisme et historiographie théâtrale), Nordic Theater Studies, Vol. 12, 1999. Pp. 99-100

2.2 Mission du théâtre : mondialisation contre colonisation

Le théâtre européen moderne est devenu l'arène des idées révolutionnaires et la voix du nationalisme dans les territoires non européens. Dans le cadre de la dichotomie Est-Ouest, cet échange et cette interaction culturels ont également été interprétés comme une relation unilatérale d'hégémonie, où l'Occident établissait sa domination. Selon cette perspective, le théâtre « occidental » est devenu un moyen d'imposer les idées, les valeurs, la culture et le mode de vie occidentaux à l'Orient. En d'autres termes, le théâtre européen moderne du XIXe siècle a servi d'outil colonialiste, en étant porteur d'une vision euro centrique. Il a subordonné, dévalorisé et primitivisé les arts du spectacle des territoires non occidentaux, tout en présentant sa propre modernité comme le modèle parfait. Dans le cadre des échanges culturels et de l'influence, le théâtre européen moderne a laissé un héritage colonial, car il a dominé. Le colonialisme européen a ainsi répandu les pratiques culturelles européennes, y compris le théâtre, dans diverses parties du monde. Selon cette perspective, deux types de théâtre se sont succédé, se sont complétés ou se sont opposés : les formes traditionnelles (en tant que « pré-théâtre ») et les formes modernes (en tant que « théâtre »). Les formes modernes, inspirées de l'Occident, ont été employées pour envahir et coloniser les territoires non européens, au moyen de diverses méthodes d'assimilation. Son expansion vers l'Est et le Sud de l'Europe a été interprétée à travers les théories de la colonisation, où les formes traditionnelles sont vues comme du « pré-théâtre » et les formes européennes comme le « théâtre ». Cette vision attribue l'invention du théâtre à l'Occident, reléguant les pratiques orientales dans les limbes du proto-théâtre ou coïncidant avec l'arrivée du modèle occidental[209].

Pour ceux qui privilégient les meilleurs exemples de littérature dramatique, les théâtres professionnels, les acteurs célèbres de l'époque, les bâtiments de théâtre, les grandes villes et leurs centres culturels et artistiques, ces formes traditionnelles sont des formes de divertissement qui incluent des formes archaïques. Si le théâtre est un produit de la haute culture, toutes les autres pratiques populaires traditionnelles (divertissement folklorique, théâtre populaire et théâtre traditionnel) sont des formes archaïques « antérieures à l'art ». Les représentations dans des lieux secondaires tels que les rues, les tavernes ou les foires étaient également des formes archaïques antérieures au courant dominant. Pour les producteurs occidentaux, les formes traditionnelles

[209] Pour une évaluation détaillée de cette question, on peut consulter : Ève Feuillebois-Pierunek (ed) : *Théâtres d'Asie et d'Orient : Traditions, rencontres, métissages*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang. 2012, pp. 13-47.

étaient des formes archaïques de divertissement. Si le « théâtre » est un produit de la haute culture, toutes les autres pratiques populaires traditionnelles (divertissement folklorique, théâtre populaire et théâtre traditionnel) sont des formes archaïques « pré-art ». Si les théâtres à l'italienne sont modernes, les représentations dans des lieux « secondaires » tels que les rues, les tavernes ou les champs de foire sont également pré-théâtrales et archaïques, comparées à l'art dans les lieux « primaires »[210]. Les genres populaires tels que le mélodrame, la farce et la comédie sont considérés comme faisant partie de la culture « inférieure »[211]. Souvent, les marionnettes n'avaient pas la même importance que l'opéra, les comédies musicales et la danse[212]. En Europe, avant l'intervention, des genres tels que la comédie de rue, les marionnettes d'ombre, le *Karagöz* et le *Tâziye*[213], sont également considérés comme des *proskénion*[214], c'est-à-dire des spectacles folkloriques pré théâtraux ou rituels[215]. Dans l'Europe du XIXe siècle en particulier, les exemples de grand théâtre, très demandés dans les villes, ont acquis la « qualité de théâtre » lorsqu'ils ont été transformés en textes écrits avec les adaptations de Molière et de Carlo Goldoni[216].

---

[210] Marvin Carlson : *Theater : A very Short Introduction* (Théâtre : une très courte introduction), Oxford University Press, s. 56.

[211] La littérature du théâtre indien et l'historiographie du théâtre sont riches en littérature coloniale. Pour plus d'informations, on peut consulter la littérature de Rakesh H. Solomon, Aparna Dharwadker.

[212] Wilmer, ibidem, p. 100

[213] En Iran, les cérémonies de lamentation (*tâziye*) organisées durant le mois de Muharram pour commémorer le martyre des fils et des proches du prophète Ali sont considérées comme la seule forme de théâtre, en dehors du théâtre d'ombres, tolérée dans le monde islamique. Dans *Histoire du théâtre* (Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », pp. 38-39), Robert Pignarre souligne cette particularité. En Iran, le protagoniste du théâtre d'ombres, nommé Keçel Pehlivan, est un parent proche de *Karagöz*, le personnage turc, bien que leurs personnalités et caractéristiques diffèrent largement. Pehlivan, type plus subtil, est un mélange entre Scapin et Tartuffe, tandis que *Karagöz* est un personnage plus rude et joyeux, aux yeux perçants capables de lire l'horoscope. Il se vante constamment de sa virilité, est rusé, aventureux, mais souvent battu, trahi, et moqué. Cependant, au-delà de ces traits, il incarne la vitalité et la joie de vivre de son peuple, ainsi que le côté rebelle de l'homme ordinaire, qui s'expriment avec une étonnante énergie. *Karagöz* représente l'intelligence populaire et le lien entre l'Occident et l'Orient, entre le passé et le monde moderne.

[214] Le *proskénion* ou *proscénium* (du latin *proscenium*) désigne, dans les bâtiments de scène hellénistiques ou romains, l'estrade sur laquelle se tenaient les acteurs du théâtre antique. Ce terme exclut les *choreutes*, qui jouaient pour leur part sur l'orchestre.

[215] Carmen M. Gitre : « The Dramatic Middle East : Performance as History in Egypt and Beyond » (Le Moyen-Orient dramatique : la performance en tant qu'histoire en Égypte et au-delà), octobre 2015 History Compass 13(10):521-532 DOI:10.1111/hic3.12281

[216] Marvin Carlson, ibidem, p. 55

Pour les Ottomans et les communautés ottomanes, la distinction entre « pré-théâtre » et « théâtre » n'est pas applicable. Ni pour les Ottomans, ni pour les Arméniens, qui ont instrumentalisé le théâtre dans le processus de nationalisation, le rapport au théâtre occidental n'était de nature coloniale. Dans le cas des Ottomans, cette situation relève davantage de la mondialisation que de la colonisation. Premièrement, le territoire ottoman était limitrophe de l'Occident et imbriqué avec lui dans certains domaines. Deuxièmement, le territoire ottoman, principalement Istanbul, était un empire cosmopolite, regroupant identités, langues, croyances, modes de vie, idées et formes théâtrales. Il existait des formes de théâtre, des acteurs et des publics trouvant leur place en fonction des territoires, même placés côte à côte dans une hiérarchie égale, s'adressant à leurs propres publics dans leur propre région, parfois isolés les uns des autres, parfois se rencontrant. Les communautés ottomanes et les responsables de la politique culturelle ont, dès le départ, rejeté le concept d'un art « supérieur » et d'un art « inférieur »[217]. Les Arméniens ottomans ont profité de la structure impériale pour créer un réseau au sein de l'empire. Dans le même temps, l'administration ottomane a su gérer les talents de ses sujets et tirer parti du théâtre moderne. La relation initiale entre le sultan ottoman et les Arméniens ottomans était, selon les termes actuels, une relation « gagnant-gagnant ». Cet accord a favorisé un environnement artistique et une sphère publique fertiles jusqu'aux années 1875. À partir de cette année-là, la militarisation du nationalisme a interrompu ce processus. Les révoltes balkaniques et la guerre russo-ottomane de 1877-78, qui ont abouti à la défaite de l'Empire ottoman, ont entraîné la criminalisation de la sphère culturelle. La

[217] Pour explorer les discussions des intellectuels du théâtre ottoman sur le théâtre traditionnel et moderne, on peut se référer aux publications et aux écrits de deux figures marquantes : l'Arménien Hagop Baronian (1843-1891) et le Grec orthodoxe Teodor Kasab Efendi (1835-1897). Ces deux personnalités influentes ont beaucoup débattu de la manière dont le théâtre moderne et les formes traditionnelles des arts du spectacle pouvaient coexister et évoluer dans le contexte culturel de l'Empire ottoman. Pour consulter les débats dans leur intégralité, il est possible de se reporter aux numéros suivants de leurs publications : Hagop Baronyan, تياترو (*Tiyatro*, Théâtre), numéros 34-39 1874 (1290) et Teodor Kasab Efendi, حايال (*Hayal*, Rêve), numéros 34-39 1874 (1290), Teodor Kasab Efendi, *Hayâl*, numéros 83-85 1874 (1290). Johann Strauss affirme que Teodor Kasap Efendi, personnalité la plus marquante des Grecs ottomans au XIXe siècle, pourrait être qualifié de « véritable Ottoman ». La politique linguistique de son périodique *Hayal* illustre bien la diversité de la topographie culturelle de l'Empire ottoman. Publié entre 1873 et 1877, *Hayal* possédait des éditions dans plusieurs langues : une version grecque intitulée *O Momos*, une version arméno-turque intitulée *Kheyal*, une version française intitulée *Pulchinelle* et une version bulgare intitulée *Sutos*. Parallèlement, Hagop Baronian publiait *Tadron*, un magazine destiné à la communauté arménienne. Rédigé en arménien d'Istanbul, *Tadron* contenait non seulement des mots arméniens mais aussi des mots turcs, tout comme son autre publication, *Tiyatro*.

Johann Strauss : « The Millets and the Ottoman Language » (Les millets et la langue ottomane), Die weld des Islams vol : 35/2 (1995) p.232.

sphère culturelle ottomane, en particulier la scène théâtrale, qui était un réservoir de toutes les représentations de la sphère politique, a également été criminalisée et, par conséquent, supprimée[218].

3. Le théâtre européen et mobilisations dans le territoire Ottoman

3.1 L'Asie Mineure, bassin de l'hybridité théâtrale : flux, rencontres et conflits

La mondialisation du théâtre européen moderne au XIXe siècle, sous l'influence des nationalismes, a constitué la troisième grande vague de la mondialisation sur le territoire où l'Empire ottoman a été fondé en 1299. Cette mobilisation a traversé trois grandes phases, toutes caractérisées par des échanges culturels le long des routes commerciales, par l'intermédiaire de réseaux commerciaux, et par la création de liens entre les territoires et les acteurs.

La première grande phase de mondialisation centrée sur le théâtre remonte à la période hellénistique. Les acteurs, porteurs de la culture hellénistique, ont diffusé celle-ci par le biais du théâtre en Asie Mineure, atteignant les frontières de l'Empire perse, où ils ont affronté des tensions

[218] Ce ne sont pas seulement des raisons politiques qui ont interrompu l'expansion du théâtre et des politiques théâtrales dans l'Empire ottoman. Les crises alimentaires et les famines, mais aussi les incendies et les épidémies ont également joué un rôle déterminant. Les années 1870 ont été marquées par de grands incendies, des épidémies et des famines à Istanbul. En 1870, l'incendie de Beyoğlu a réduit en cendres la salle de théâtre la plus importante de Péra, le Naum impérial. Bien que le sultan ottoman Abdülaziz ait financé la reconstruction de ce théâtre après des incendies précédents, il n'a pas apporté son soutien aux frères Naum après cet incident. Le théâtre moderne s'est alors déplacé vers le quartier musulman d'Üsküdar, et cette fois, c'est l'Arménien ottoman Hagop Vartovyan qui fut soutenu en tant qu'entrepreneur théâtral. Les épidémies ont également eu un impact majeur. Après l'épidémie de peste des années 1820, des épidémies de choléra ont frappé la ville en 1848 et 1859, alors que des théâtres étaient en cours de construction dans les quartiers, mais aussi même dans certaines maisons privées. La famine ottomane de 1870 a tué des dizaines de milliers de personnes en Anatolie en raison de la maladie et de la malnutrition. Les famines de 1873-1875, déclenchées par des conditions climatiques difficiles et un contexte économique et politique complexe, ont particulièrement frappé les provinces centrales et orientales de l'Empire. En 1875, les tensions politiques ont été exacerbées par la famine ; un hiver rigoureux et de mauvaises récoltes ont causé une mortalité massive dans les villages anatoliens, où la nourriture ne parvenait plus. Des activités de secours, y compris des représentations théâtrales au profit des survivants, ont été organisées, mais les tensions entre les communautés se sont manifestées à cette occasion. Par exemple, l'attribution des fonds de secours collectés à Istanbul faisait l'objet de discussions : les villages musulmans ou arméniens bénéficieraient-ils de ces fonds ? En tant que gérant et directeur artistique du *Tiyatro-i Osmani*, Hagop Vartovyan a-t-il envoyé l'argent recueilli auprès du public musulman pour ses pièces aux villages arméniens d'Anatolie ? Pour plus d'informations sur la famine dans l'Empire ottoman, on peut se référer à : Özge Ertem : « Considering Famine in the Late Nineteenth Century OttomanEmpire : A Comparative Framework and Overview » (La famine dans l'Empire ottoman de la fin du XIXe siècle : un cadre comparatif et une vue d'ensemble), Andrew G. Newby (ed.) « The Enormous Failure of Nature » : Famine and Society in the Nineteenth Century, Finlande : Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2017, p. 152-154.

majeures. Le souverain perse, craignant la diffusion de la culture hellénistique par le théâtre, est intervenu sévèrement : il a interdit le théâtre, mutilé les acteurs et leur a interdit l'accès aux territoires de l'Empire.

Plus tard, une tension similaire a été observée sous le califat musulman des Abbassides, où les sensibilités religieuses ont mené à une hostilité vis-à-vis des genres dramatiques hérités de la Grèce et de la Rome antiques. Après le théâtre hellénistique, la deuxième vague de mondialisation des arts du spectacle a eu lieu aux XVe et XVIe siècles, lorsque les arts du spectacle traditionnels se sont globalisés. Les traditions asiatiques, persanes, italiennes et espagnoles ont interagi avec les formes théâtrales ottomanes pour créer des formes hybrides. Dans l'Empire ottoman, cela s'est traduit par le *taziye* iranien, le théâtre d'ombres asiatique, le *Kol Oyunu* influencé par la *commedia dell'arte* et l'*Ortaoyunu* joué par les Juifs ottomans.

La troisième vague de mondialisation théâtrale s'est développée dans un contexte de nationalismes, après les trois grandes révolutions évoquées précédemment.

3.1.1 La première vague : l'influence hellénistique en Asie Mineure et le blocus perse

En 1299, le territoire sur lequel l'Empire ottoman a été fondé était déjà sous l'influence du théâtre hellénistique et de la culture hellénistique, notamment à l'époque de l'Empire byzantin ou romain d'Orient[219]. Le théâtre hellénistique en Asie Mineure représentait un mélange fascinant des traditions théâtrales grecques et des diverses influences culturelles de la Méditerranée orientale. Durant la période hellénistique (323 av. J.-C. - 31 av. J.-C.), après la mort d'Alexandre le Grand, la

[219] Il existe diverses interprétations du passage de l'Empire byzantin à l'Empire ottoman. La plupart des approches datent le début de la période ottomane de la conquête de Constantinople en 1453. Cependant, *Fenerli* Skarlatos Byzantios (1797-1878), membre de la *Syllogos* / *Dersaadet Greek Cemiyet-i Edebiyesi* (Société littéraire grecque de Constantinople), a rédigé une histoire en trois volumes de Constantinople, en grec, sous le patronage d'un notable du quartier de Fener. Dans cet ouvrage, il affirme ne vouloir rien omettre concernant Constantinople, et l'on peut considérer ce travail comme la première encyclopédie consacrée à la ville. Cette œuvre, récemment publiée en turc par la maison d'édition grecque Istos basée à Istanbul, énumère les noms des souverains de l'Empire byzantin. Bien que la conquête de Constantinople en 1453 soit généralement perçue comme un tournant pour l'Empire byzantin, Byzantios poursuit sa chronologie sans interruption en intégrant Mehmet II (Mehmet le Conquérant) parmi les empereurs byzantins. Pour lui, l'abolition du corps des janissaires en 1826, sous le règne de Mahmut II, constitue le véritable tournant décisif. Il interprète cet événement comme le signe d'un changement dans la « turcité ». Hors de l'Empire ottoman, son absence de distinction entre les empires byzantin et ottoman lui a valu des critiques ; cependant, le sultan ottoman l'a récompensé pour ses services en lui décernant la *Mecidiye Nişanı* (légion d'honneur ottomane). Skarlatos Byzantios : *Constantinople*, traduction : Haris Theodorelis-Rigas, İstos yayınları, 2019.

civilisation grecque s'est diffusée dans diverses régions, dont l'Asie Mineure. Les populations locales ont adopté la culture grecque, créant ainsi des formes uniques de théâtre qui intégraient des éléments à la fois grecs et indigènes.

Les festivals théâtraux jouaient un rôle crucial dans le développement et la promotion du théâtre hellénistique en Asie Mineure. Des villes telles qu'Éphèse, Smyrne et Pergame organisaient de grands festivals où les dramaturges et les acteurs de toute la région pouvaient présenter leurs talents. Ces festivals divertissaient les masses tout en servant de plateforme d'expression sociale, politique et religieuse[220]. Ces festivals divertissaient les masses tout en servant de plateforme d'expression sociale, politique et religieuse. À cette époque, les Juifs (Romaniotes) et les Arméniens, qui allaient devenir des sujets de l'empire pendant la période ottomane, étaient également actifs dans le théâtre hellénistique. On sait que des pièces de théâtre hellénistiques étaient lues et jouées dans les foyers de familles perses.

À l'époque de l'Empire sassanide, le théâtre hellénistique avait même atteint l'Iran, où des pièces d'Aristophane et d'Euripide étaient jouées sur les scènes iraniennes. Cette diffusion renforça l'influence hellénique dans la pensée sassanide et contribua à la prééminence de la langue hellénistique. En réaction, l'empereur sassanide, souhaitant contrer cette domination culturelle, publia un édit interdisant le théâtre en langue hellénistique[221]. On raconte qu'il aurait fait couper la langue de dizaines de milliers de personnes en une semaine pour mettre fin à l'influence hellénistique.

Sous le règne de Mitridat IV[222] de Sinop (aujourd'hui dans le nord de la Turquie), roi du Pont, chaque village et chaque ville disposait d'une infrastructure théâtrale, où des pièces étaient

[220] Peter Wilson (ed) : *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies : Documentary Studies* (Le théâtre grec et les festivals : Études documentaires : Études documentaires), Chapitre 1 : I. Festivals et artistes : quelques nouvelles perspectives. Oxford University Pres, 2007. Ce livre consiste en une collection d'essais sur l'histoire du théâtre grec et sur le contexte plus large de la culture des festivals dans lequel l'activité théâtrale s'est déroulée dans le monde grec. Il donne un aperçu de l'infrastructure et de la culture théâtrale en Asie Mineure.

[221] Sımbat Tavityan : Թատերարվեստը և Հին Հայերը (L'art du théâtre et les anciens Arméniens), dans Teotik 1922 Almanac, pp. 136-41, p. 140.

[222] Mithridate « Eupator » le Grand, plus connu sous le nom de Mithridate VI du Pont ou Mithridate I du Bosphore (135 ou en 132 av. J.-C. et mort en 63 av. J.-C.), était un roi du Pont et du Bosphore de la dynastie des Mithridates.

régulièrement jouées. L'introduction de l'islam sur ce territoire a ensuite entravé la diffusion du théâtre hellénistique[223]. La période du califat abbasside en est un exemple.

3.1.2 L'intervention de l'Islam : l'interdiction des formes hellénistiques

Le califat abbasside est une dynastie arabe qui a régné sur le monde musulman de 750 jusqu'à sa chute en 1258. Sous ce califat, les chefs-d'œuvre du théâtre grec ont été traduits pour la première fois en arabe à partir de sources syriaques. Cependant, en raison des interdictions imposées par le système de croyance monothéiste, les éléments païens n'ont pas pu pénétrer la littérature arabe par le biais du théâtre. En raison des sensibilités religieuses, les genres dramatiques de l'Antiquité grecque et romaine furent interdits, et leurs interprètes furent punis. Le théâtre était alors perçu comme une menace pour la nouvelle structure arabo-islamique, ainsi que pour l'ordre social et politique établi.

Le califat abbasside, centré à Bagdad, en Irak, était reconnu pour son rôle crucial dans le développement de la culture, de la science et de l'art islamiques. Le théâtre antique grec et romain était largement pratiqué dans cette région avant l'arrivée de l'islam. Cependant, sous le califat abbasside, la culture théâtrale de l'Antiquité gréco-romaine ne fut ni poursuivie ni développée de manière significative. Les formes d'expression artistique les plus courantes devinrent alors la poésie, la musique, la calligraphie, la danse, ainsi que la récitation de textes religieux[224].

Les musulmans n'avaient pas le droit de se rendre dans les salles de théâtre modernes, car cela était considéré comme moralement et culturellement inapproprié. Dans l'Empire ottoman, le sultan Abdülmecid (1823-1861) avait sa propre loge au théâtre Naum et était souvent critiqué par ses sujets musulmans pour sa présence au théâtre. Cependant, le sultan continua à fréquenter le théâtre et à soutenir le théâtre européen moderne. Sous le règne du sultan Abdülaziz (1830-1876), l'interdiction faite aux musulmans d'assister aux représentations théâtrales fut levée. Dans le cadre

---

[223] Théodore Reinach : *Mithridate Eupator, roi de Pont*, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1890, pp. ix-x, 345, Mithridate Eupator, roi de Pont / par Théodore Reinach,... | Gallica (bnf.fr). L'ouvrage met en perspective la carrière de Mithridate Eupator, roi de Pont, et détaille l'histoire du Pont-Euxin et des royaumes voisins (Arménie, Bithynie, etc.) à une époque où la présence de Rome se fait sentir. Il fournit également des données sur la vie sociale et offre de riches informations sur l'héritage linguistique, culturel et politique transmis aux Ottomans.

[224] Pour plus d'informations sur l'Islam, le Coran et le théâtre, et sur le théâtre européen au Maghreb, on peut consulter : Khalid Amine et Marvin Carlson : *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia* (Les théâtres du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie), Performance Traditions of the Maghreb, Londres, Palgrave-Macmillan, 2012, https://link.springer.com/

des réformes de l'Empire ottoman et de la politique de construction d'une supra-identité ottomane, il ouvrit le théâtre moderne aux musulmans, encouragea l'écriture de pièces en turc, soutint la formation d'hommes de théâtre musulmans, et contribua à l'urbanisme d'Istanbul en créant des infrastructures théâtrales et une culture destinée à un public plus large[225].

Le sultan, les communautés ottomanes et l'intelligentsia ottomane bénéficièrent tous du théâtre moderne. Compte tenu du taux élevé d'analphabétisme dans la population, l'intelligentsia voyait dans le théâtre la forme de communication la plus efficace par rapport aux autres moyens. À cette fin, l'intelligentsia et les bureaucrates jouèrent un rôle déterminant dans la transformation culturelle d'Istanbul en soutenant la création d'un théâtre dans le quartier de Beyazıt, et en le soutenant pendant une dizaine d'années afin d'étendre sa portée auprès de la population turque musulmane, la plus nombreuse parmi les sujets. Comme nous le verrons plus loin dans cette étude, une politique culturelle fut développée avec deux objectifs : introduire le théâtre moderne dans les quartiers musulmans et le rendre accessible aux classes moyennes ou inférieures vivant en dehors des quartiers de Péra/Galata, ainsi que lever l'interdiction faite aux musulmans d'aller au théâtre et encourager l'écriture de pièces en langue turque.

3.1.3 La deuxième vague : territoires de la circulation des formes traditionnelles, les Juifs ottomans porteurs de culture

La mondialisation culturelle a entraîné la transmission d'idées, de significations et de valeurs à travers le monde, favorisant ainsi l'extension et l'intensification des relations sociales tout en déclenchant de nouveaux conflits dans les territoires environnants. Les exemples les plus dynamiques de cette mondialisation culturelle ont émergé dans la région méditerranéenne. Au

[225] Adam Mestyan : « *A Garden with Mellow Fruits of Refinement » Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1887-1892* (Un jardin aux fruits moelleux et raffinés - Théâtres musicaux et politique culturelle au Caire et à Istanbul, 1887-1892) Thèse de doctorat non publiée, Central European University. Budapest, Hongrie, 2011, p. 113

En 1869, des opéras et théâtres nationaux étaient en construction dans des villes comme Paris, Vienne et Prague. Dans la définition française des capitales impériales, la création d'un opéra impérial était essentielle. Le sultan Abdülaziz et ses conseillers en étaient bien conscients après leur voyage en Europe en 1867, au cours duquel ils avaient visité les opéras de Paris et de Vienne. De plus, en 1869, un nombre croissant de souverains européens commençaient à visiter l'Empire ottoman, notamment à l'automne, à l'occasion des cérémonies du canal de Suez, et leurs divertissements devaient être organisés. Ainsi, l'« État ottoman » disposait à nouveau d'un opéra « officiel », et l'on peut en conclure qu'au moins entre 1869 et le début des années 1870, le Théâtre Naum était perçu comme tel par les Européens et la Cour ottomane.

XVIe siècle, les conflits politico-religieux, les réseaux commerciaux, les déplacements volontaires et les migrations forcées en Méditerranée ont généré de nouveaux « porteurs de culture ». Identités navigantes, ces « porteurs de culture » ont apporté leur savoir-faire dans de nouveaux territoires et sont devenus des acteurs d'hybridation dans différents domaines. Le XVIe siècle marque ainsi le début d'une période féconde et mobile pour le théâtre. Le théâtre d'ombres, le *Karagöz*, le *Kabuki*, la *commedia dell'arte* et le théâtre de Shakespeare sont tous des produits de ce siècle. Dans ce contexte, les Juifs séfarades venus d'Espagne et du Portugal dans l'Empire ottoman se sont transformés en vecteurs culturels dans le domaine des arts du spectacle, dans le cadre de cette mondialisation méditerranéenne. Cette présentation mettra en lumière le savoir-faire des Juifs séfarades en matière de *palenque* espagnol et de *commedia dell'arte* italienne, ainsi que leur influence sur les spectacles de cirque ottomans, le *Karagöz* et l'*Ortaoyunu*.

Metin And a écrit que les formes traditionnelles que l'on peut classer sous le nom de *Hayal* (théâtre d'ombres) étaient un genre venu d'Extrême-Orient[226]. Selon William O. Beeman, ce genre théâtral a atteint les pays arabes au XIIIe siècle par le biais du réseau commercial de l'immense empire mongol, qui dominait des territoires s'étendant de la Chine au Moyen-Orient, et est arrivé à Istanbul après la conquête ottomane des pays arabes en 1516-1517[227]. Yuzo Nagata et Hikari Egawa notent que si l'on accepte l'idée que le théâtre d'ombres, ayant atteint Istanbul depuis l'Asie orientale via l'océan Indien dans la seconde moitié du XVIe siècle, a pris la forme de la pièce de *Karagöz* à la fin de son développement au cours de ce siècle, on constate que cela coïncide plus ou moins avec l'émergence du théâtre *Kabuki* au Japon, de la *commedia dell'arte* en Italie, et du théâtre de Shakespeare en Angleterre[228]. En revanche, Fulchignoni et Crowley affirment qu'il est possible de rechercher les origines de la *commedia dell'arte* dans les « théâtres masqués » d'une vaste zone géographique englobant l'Extrême-Orient, l'Inde, l'Asie centrale, l'Iran et l'Anatolie, y compris le

[226] Metin And : *100 Soruda Türk Tiyatro Tarihi* (100 questions sur l'histoire du théâtre turc), Gerçek Yayınevi, 1970, Istanbul, p. 43.

[227] William O. Beeman : « Middle East », *Cambridge guide to world theatre*, Cambridge University Press, Cambridge [England] : New York, 1988, p. 664

[228] Yuzo Nagata et Hikari Egawa : *Bir Kentin Toplumsal Tarihi Açısından Osmanlı'nın Son Döneminde İstanbul'da Tiyatro ve Çevresi (*Le théâtre et ses environs à Istanbul à la fin de la période ottomane du point de vue de l'histoire sociale d'une ville), Istanbul : Dergâh Yayınları, 2021, p. 20.

théâtre *Nô* au Japon. Ils ont souligné qu'il serait euro centrique de chercher ses origines uniquement en Italie[229].

Alors que certains chercheurs européens perçoivent une influence de la *commedia dell'arte* dans le théâtre traditionnel ottoman, en particulier dans *Karagöz* et *Ortaoyunu*, d'autres considèrent l'Empire byzantin comme la source de cette influence. Bien que le théâtre de *Karagöz* soit aujourd'hui connu comme une forme théâtrale musulmane et turque, Metin And évoque la contribution de la communauté juive ottomane. Il mentionne l'influence des Juifs séfarades, arrivés dans l'Empire ottoman en provenance d'Espagne et du Portugal au début du XVIe siècle. Ces derniers ont rejoint l'Empire peu après l'arrivée de la *commedia dell'arte* en Espagne, et étaient donc déjà familiarisés avec cette forme. L'auteur précise qu'en 1590, le quartier juif d'Istanbul comptait 20 000 habitants, et que les artistes de la communauté travaillaient comme bouffons et jongleurs dans le palais du sultan Selim II (1524-1574)[230].

İlhan Başgöz, pour sa part, mentionne que dès 1539, des Juifs d'Espagne et du Portugal participaient à des festivals officiels à Istanbul et à Edirne en tant que musiciens, danseurs du ventre, artificiers, jongleurs, marionnettistes, acteurs de *Karagöz* et d'*Ortaoyunu*, dans des formes de performance non verbales. Evliya Çelebi affirme que des centaines d'artistes juifs de son époque formaient des troupes appelées *Kol* (joueurs d'*Ortaoyunu*)[231]. Le voyageur anglais Charles MacFarlane a comparé le théâtre *Karagöz,* qu'il a vu dans un village d'une petite ville d'Anatolie

[229] Enrico Fulchignoni et Una Crowley : *Oriental Influences on the Commedia dell' Arte* (Influences orientales sur la Commedia dell' Arte), Asian Theatre Journal, Volume 7, no 1, pp. 29-41, 21/1990, p. 29 https://www.jstor.org/stable/1124035?origin=crossref

[230] Metin And : *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (Théâtre traditionnel turc, traditions théâtrales paysannes et folkloriques), Inkılap Kitabevi, 1985, Istanbul, pp. 21-22.

[231] İlhan Başgöz : « The Waqwaq Tree in the Turkish ShadowPlay Theatre Karagoz and the Story of Esther » (L'arbre Waqwaq dans le théâtre d'ombres turc Karagoz et l'histoire d'Esther), Jews of the Ottoman Empire, Avigdor Levy (ed.), Darwin Press ; Institute of Turkish Studies, Princeton, N.J. : Washington, D.C, 1994, pp. 549-50.

au théâtre d'ombres chinoises français[232] et à la pièce anglaise « Punch and Judy[233] ». On peut dire que *Karagöz* présente des similitudes avec le théâtre populaire non seulement au Moyen-Orient, en Afrique du Nord, en Grèce et dans les Balkans sous la domination ottomane, mais également dans toute l'Europe.

3.1.4 La troisième vague de mondialisation dans le territoire et l'Empire ottoman

La troisième vague de mobilisation théâtrale en Asie Mineure et au-delà s'est produite dans l'Empire ottoman après les révolutions européennes. L'engagement de l'Empire ottoman dans le théâtre européen moderne, en tant que représentant du nationalisme, s'est manifesté de plusieurs manières. L'Empire a adopté une politique culturelle qui a su tirer parti de cette nouvelle zone d'influence.

Premièrement, le territoire ottoman a historiquement été le berceau du théâtre hellénistique et un espace de passage pour les compagnies théâtrales européennes. Istanbul était un territoire cosmopolite unique, où un large éventail de genres traditionnels et occidentaux trouvaient leur public dans divers espaces publics. Outre les réformes militaires et politiques, les sultans ottomans ont également exploité la sphère culturelle pour transformer l'Empire d'une puissance périphérique en l'un des pays émergents au centre du système mondial. Comme nous l'avons mentionné précédemment, après les trois grandes révolutions, la culture et les arts sont devenus un domaine d'influence, une véritable puissance douce. Cela a permis à l'Empire d'organiser et de gérer la vie sociale et les infrastructures de manière stratégique.

Le théâtre moderne a pris une place centrale dans la politique culturelle des sultans ottomans durant les édits du Tanzimat et de la Réforme. À tel point que les sultans et *Bab-ı Âli* sont apparus comme des sortes de ministres de la culture ou de directeurs généraux des arts dans ce processus. Le théâtre européen moderne a été utilisé par l'Empire pour gérer et orienter les demandes et compétences de ses sujets, expliquer les réformes et la civilisation occidentale aux

---

[232] Charles MacFarlane : *Constantinople in 1828: A Residence of Sixteen Months in the Turkish Capital and Provinces : with an Account of the Present State of the Naval and Military Power, and of the Resources of the Ottoman Empire* (Constantinople en 1828 : Un séjour de seize mois dans la capitale et les provinces turques : avec un compte rendu de l'état actuel de la puissance navale et militaire, et des ressources de l'Empire ottoman), Saunders et Otley, Londres, 1829, p. 184.

[233] « Punch et Judy » est un spectacle de marionnettes célèbre au Royaume Uni. Le spectacle de Punch et Judy tire ses origines de la *commedia dell'arte* italienne. Les personnages de Punch et Judy sont dérivés de ceux de Pulcinella et de Joan.

sujets ottomans, améliorer l'image de l'Empire en Occident et à l'intérieur même de l'Empire, communiquer avec les masses et exercer une forme d'ingénierie sociale Ils ont collaboré avec des entrepreneurs ottomans pour mettre en place une infrastructure théâtrale et conférer au théâtre européen moderne un caractère local[234]. De cette manière, ils ont exploité les compétences des sujets, répondu à la demande locale[235] et, grâce à ces collaborations et bien sûr aux réglementations en matière de presse et de radiodiffusion, ils ont gardé ce domaine sous leur contrôle.

Le théâtre européen moderne a été l'un des symboles les plus significatifs du développement rapide de la sphère publique dans l'Empire ottoman. Dès les années 1840, le théâtre est devenu partie intégrante de la vie urbaine, et surtout dans la seconde moitié du siècle, il a impliqué des personnes de différentes nationalités, tant dans les phases de production que de consommation. En parallèle avec l'État, les intellectuels turco-musulmans ont saisi l'importance du théâtre comme moyen d'expression sociale et de formation politique. Le théâtre moderne est rapidement devenu un favori de la sphère publique et un lieu privilégié pour les conflits et compromis de l'époque.

---

[234] Karnik Stepanyan affirme que la troupe de théâtre/cirque arménienne *Aramyan Tadron* était soutenue par le sultan Valide, la mère du sultan, ainsi que par les *amiras* arméniens. Il écrit que *l'Aramyan Tadron* (actif entre 1846 et 1866, il s'est également rendu dans le Caucase ; on peut consulter le chapitre Istanbul de cette étude), l'un des premiers exemples de théâtre/cirque arménien, a été soutenu financièrement par les Ottomans afin de renforcer les initiatives ottomanes.

Karnik Stepanyan : *Aramyan Tiyatrosu* dans Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության (*Urkaviz Arevmıdahay Tadroni Badmutyan*, Aperçu de l'histoire du théâtre d'Arménie occidentale), Volume 2, Erevan : Académie des sciences de l'Arménie socialiste soviétique, 1969, pp. 74-75.

[235] Mehmet Genç a expliqué que l'État ottoman donnait la priorité à la gestion des compétences et des talents sur son territoire, soit en formant des sujets hautement compétents grâce à une éducation solide, soit en utilisant ceux qui existaient déjà. Une analogie similaire peut être employée pour décrire l'adoption du théâtre européen dans l'Empire ottoman. Mehmet Genç a également expliqué comment l'État ottoman a réussi à survivre jusqu'au XXe siècle en surmontant les menaces qui ont forcé son système à changer. Selon lui, la réponse ottomane au changement était lente et s'accompagnait souvent de projets pilotes. Il compare la réaction ottomane face à toute pression ou demande de transformation à la méthode musicale du compositeur allemand Wagner. Lorsqu'on est dans une salle de concert pour écouter un orchestre jouer de la musique de Wagner, raconte-t-il, les rideaux s'ouvrent, le maestro commence à diriger l'orchestre avec sa baguette, mais la musique n'est pas immédiatement audible. Wagner commence en sourdine et le volume augmente progressivement, comme si la musique émergeait d'un brouillard. De même, lorsque la musique s'achève, elle s'estompe lentement, tandis que le maestro continue de diriger l'orchestre jusqu'à la fermeture des rideaux. De la même manière, le théâtre européen moderne s'est introduit à Constantinople de façon progressive et mesurée. L'État ottoman a initié et soutenu des projets pilotes locaux, comme le Théâtre Naum et le Théâtre Gedikpaşa, en sous-traitant leur gestion à des entrepreneurs chrétiens de l'empire. Mehmet Genç : « Osmanlı Ekonomisi » (L'économie ottomane), T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Başkanlığı Sosyal Bilimler Seminerleri (24 juin 2013 - 4 juillet 2013). https://www.youtube.com/watch?v=76_-M_3i8A8

Le discours nationaliste du théâtre européen moderne a également inspiré les intellectuels ottomans et les a orientés dans leur définition de la citoyenneté au sein du nouvel Empire ottoman. Ils ont pris ce discours au sérieux, ce qui a stimulé la production de textes littéraires en turc, en particulier des pièces de théâtre. Namık Kemal (1840-1888), éminent intellectuel ottoman, a écrit dans son ouvrage *Mukaddime-i Celal* en 1884 que l'écriture théâtrale progressait beaucoup plus vite que celle des romans et des récits[236]. Presque tous les intellectuels turcs et musulmans de l'époque ont rédigé des pièces de théâtre[237].

Pour les Arméniens d'Istanbul, la littérature dramatique occupait une place prépondérante dans la production littéraire, qu'il s'agisse de traductions ou de compositions originales. Le théâtre avait également une grande importance pour la population juive d'Istanbul. Dès les années 1860 à Istanbul, Edirne et Izmir, et à partir des années 1880 à Thessalonique, les activités théâtrales reposaient principalement sur des textes traduits[238]. Les Bulgares, quant à eux, écrivaient et mettaient en scène de nombreuses pièces à caractère politique.

Les traditions théâtrales qui ont influencé le contexte ottoman sont principalement celles de la France et de l'Italie. Celles-ci, en particulier la tradition française, ont exercé leur influence à travers le cadre urbain, le contenu et les formes de représentation théâtrales. Par exemple, la première représentation de Hernani par Victor Hugo (1802-1885) à la Comédie-Française[239] en 1830 a provoqué des émeutes.

---

[236] Namık Kemal : *Celâleddin Harzemşah*, édité par Hüseyin Ayan, İstanbul, Hareket Yayınları, 1969, s. 13.

[237] Metin And : *Tanzimat ve İstibdat döneminde Türk tiyatrosu (1839-1908) (Le théâtre turc à l'époque des Tanzimat et des Istibdat),* İş Bankası Yayınları, 1972, p. 258-263.

[238] Yützchak Kerem : « The Greek-Jewish Theater in Juedo Spanish, ca. 1880-1940 » (Le théâtre judéo-grec en espagnol Juedo, vers 1880-1940), Journal of Modern Greek Studies, 14:1 (1996) : 31-45, pp. 31-32. On peut consulter aussi : Erdem Beliğ Zaman affirme que les Juifs étaient actifs dans le théâtre avant les Sépharades ottomans. Il affirme que la culture théâtrale turque a été façonnée par les Juifs après l'arrivée des Sépharades. Erdem Beliğ Zaman : *Türk Yahudileri Türk Tiyatrosunun neresindedir ? Tanzimat'a kadarki tiyatromuzda Türk Yahudileri* (*Où sont les Juifs turcs dans le théâtre turc ? Les Juifs turcs dans notre théâtre jusqu'aux Tanzimat),* Şalom, İstanbul, 6 octobre 2021, https://www.salom.com.tr/haber/119930/turk-yahudileri-turk-tiyatrosunun-neresindedir

[239] Les grands noms et les grandes structures de l'Occident ont rapidement trouvé leur équivalent dans l'Empire ottoman. Comme nous l'avons déjà mentionné, la France détenait une suprématie culturelle. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le château de Versailles était le centre stylistique de l'Europe. Les changements opérés dans les palais extra-européens, comme ceux de la Russie et de l'Empire ottoman, s'appuyaient sur ce modèle. De même, à partir du XIXe siècle, Paris, centre de diffusion de la civilisation, est devenu la référence stylistique pour de nombreuses villes d'Europe et du monde, influençant également la cour

Il n'est donc pas surprenant que la première représentation de *Vatan Yahut Silistre*[240] (La patrie ou Silistra) de Namık Kemal (1840-1888), une figure marquante de la formation du nationalisme turc, qui s'est beaucoup inspiré de Victor Hugo pour écrire cette pièce, ait engendré un effet similaire. En 1873, des émeutes ont éclaté au sein de la *Tiyatro-i Osmani*, la première compagnie théâtrale soutenue par l'État ottoman et dirigée par l'acteur et metteur en scène ottoman-arménien Hagop Vartovyan (également connu sous le nom de Güllü Agop ; 1840-1902).

3.1.4.1 Communautés ottomanes et théâtre moderne

Les formes théâtrales européennes ont d'abord pris pied sur le territoire ottoman, notamment à Istanbul (et en partie à Izmir et à Trabzon), par le biais de représentations données par des troupes étrangères en tournée, d'événements théâtraux organisés dans les ambassades étrangères, et des initiatives de certains membres de la communauté arménienne catholique mekhitariste, comme expliqué dans le premier chapitre consacré à la longue durée de cette communauté. Toutes les communautés ottomanes s'intéressaient au théâtre européen moderne, mais l'engagement de la communauté arménienne ottomane se distinguait pour trois raisons principales.

Tout d'abord, les Arméniens ottomans jouaient au théâtre non seulement en arménien, mais également en turc. Ils utilisaient même l'arménien occidental, créé pour transmettre le nationalisme arménien aux segments les plus divers de la communauté arménophone, y compris les groupes analphabètes. À cela, ils ajoutaient des mots turcs couramment utilisés par les Arméniens ottomans.

---

ottomane. Ses effets se sont répandus par vagues. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, l'un des ambassadeurs envoyés en Europe, a décrit ce qu'il avait vu au château de Versailles après sa visite à Paris. Ces ambassadeurs, fonctionnaires d'État et leurs ambassades, voyageurs et carnets de voyage ont tous servi de « porteurs » de la culture européenne, et d'influenceurs. Il en allait de même pour l'Empire russe. Le château de Peterhof était, en quelque sorte, le Versailles russe. Dans la Russie du XVIIIe siècle, l'influence des théâtres de cour français était très marquée. Les écrits de Karamzin ont imprégné toute une génération des idées et des valeurs de la vie européenne. Pour plus d'informations, on peut consulter : Nikolai Mikhailovich Karamzin : *Letters of a Russian Traveler, 1789-1790: An Account of a Young Russian Gentleman's Tour through Germany, Switzerland, France and England* (Lettres d'un voyageur russe, 1789-1790 : Récit du voyage d'un jeune gentleman russe à travers l'Allemagne, la Suisse, la France et l'Angleterre), Literary Licensing, 2011 ; Orlando Figes : *Natasha's Dance : A Cultural History of Russia*, Penguin. 2003.

[240] Composé en 1872, *Vatan Yahut Silistre* est considéré comme l'un des premiers exemples de théâtre romantique dans la littérature turque, avec un discours politique articulé autour d'idées révolutionnaires liées aux « nations » et aux « nationalismes ».

En se produisant en turc, la langue commune à toutes les communautés de l'Empire, ils atteignaient un public large et diversifié.

Deuxièmement, ils ont activement utilisé le théâtre moderne européen dans leur processus de construction nationale. Le théâtre moderne était l'un des principaux outils d'influence du nationalisme dans lequel l'intelligentsia arménienne investissait. En tant que forme puissante de la puissance douce, il permettait de rassembler, de communiquer, de mobiliser les émotions et de persuader la communauté arménienne. Ils traduisaient ou adaptaient également la littérature occidentale en arménien, apportant ainsi des idées et des idéaux révolutionnaires européens aux publics ottomans.

Enfin, ils bénéficiaient du soutien, de la supervision et du contrôle du sultan ottoman et de l'intelligentsia musulmane ottomane. Cela s'expliquait par leur familiarité avec le théâtre occidental, leur capacité à créer des troupes de théâtre professionnelles pour la communauté arménienne, et leur production de pièces en turc. En ce sens, on pourrait dire qu'en terre ottomane, le théâtre moderne est né d'une « mère arménienne ». Bien sûr, leurs contacts en tant que marchands, leur formation en Europe, leur proximité culturelle et leurs compétences linguistiques ont également été des facteurs cruciaux dans cette création.

3.1.4.2 Communauté juive

Comme indiqué ci-dessus, la communauté juive ottomane a été active dans les arts du spectacle traditionnels. Beki Luiza Bahar (Morhaim) (1926-2011), éminente dramaturge et chercheuse en théâtre d'origine juive turque, a déclaré que la communauté juive ottomane avait été active dans les arts du spectacle traditionnels, mais que ses pratiques théâtrales modernes relevaient davantage d'initiatives communautaires occasionnelles, sans continuité[241]. Selim Hubeş, célèbre musicien, directeur de théâtre et acteur juif turc, a indiqué que le théâtre moderne était parfois joué en ladino et en turc dans les écoles et associations juives avec la participation de la communauté[242].

[241] Beki L. Bahar explique les représentations traditionnelles de la communauté juive sous l'Empire ottoman. Beki. L. Bahar : *Tiyatro Tarihinde ve Osmanlı Döneminde Yahudilerin Tiyatro Gelişimi ve Türk Geleneksel Tiyatrosu'na Etkileri* (Développement théâtral des Juifs dans l'histoire du théâtre et la période ottomane et leurs effets sur le théâtre traditionnel turc), Mimesis 13, Tiyatro Çeviri/Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014.

[242] Zaman, ibidem, 6 octobre 2021

Le théâtre juif ottoman a également subi l'influence de la France. Les Juifs séfarades instruits s'intéressaient principalement à la littérature non-française, tandis que les classes inférieures lisaient en judéo-espagnol. Il était également important pour la communauté juive ottomane d'utiliser une langue accessible à tous les segments de la communauté. Elia Rafael Carmona (1869-1931), un auteur et journaliste de langue ladino d'Istanbul, a déclaré qu'il avait commencé à écrire dans une langue populaire (le judéo-espagnol) que les enfants et les personnes âgées pouvaient comprendre, car il avait remarqué que ceux qui lisaient le judéo-espagnol (ladino) ne maîtrisaient ni le turc ni le français[243].

3.1.4.3 Communauté grecque/roum et bulgare

La communauté grecque/roum mettait en scène des pièces de théâtre en langue grecque au sein de sa communauté. Après la création de la République de Grèce en 1821, il semble que cette communauté se soit principalement investie dans des productions culturelles liées à l'État-nation naissant. Mihail Vasiliadis, propriétaire et rédacteur en chef de l'unique quotidien d'Istanbul en langue grecque/roum *Apoyevmatini* (Απογευματινή), a déclaré que les pratiques théâtrales modernes en langue grecque/roum étaient devenues rares au cours des dernières années de l'Empire[244].

Les communautés bulgares de l'Empire avaient également des œuvres et des pratiques théâtrales modernes. Cependant, tout comme pour la communauté grecque/roum, ces activités n'étaient pas durables et ne s'inscrivaient pas dans la continuité. De même, avant et peu après l'indépendance de la Bulgarie en 1878, un nombre considérable de pièces de théâtre en langue

[243] Robyn Kay Loewental : *Elia Carmona's Autobiography: Judeo-Spanish Popular Press and Novel Publishing Milieu in Constantinople, Ottoman Empire, Circa 1860-1932* (L'autobiographie d'Elia Carmona : La presse populaire judéo-espagnole et le milieu de l'édition de romans à Constantinople, dans l'Empire ottoman, vers 1860-1932), thèse de doctorat non publiée, 1984, Lincoln : University of Nebraska, https://www.proquest.com/docview/303303326, p. 44 Salomon İsrael Şerezli a ouvert une librairie de livres judéo-espagnols à Jérusalem en 1899, p. 110-12.

[244] Veuillez consulter les entretiens d'histoire orale avec Mihail Vasiliadis sur le site web https://www.sozlutarih.org.tr/ModelProfile/24 et « Pakrat Estukyan ve Mihail Vasiliadis ile Haftanın Hay'ı Huy'u » sur Artı TV - https://www.youtube.com/@ArtTv_Resmi

bulgare ont été montées à Istanbul, en particulier entre 1870 et 1885, bien que leur nombre ait diminué par la suite[245].

3.1.4.4 Communauté arménienne

Pour les trois raisons principales énumérées ci-dessus, les Arméniens catholiques ottomans ont réussi à établir une tradition théâtrale moderne stable et bien implantée sur le territoire ottoman. La communauté arménienne ottomane a élevé à un niveau professionnel le travail théâtral amateur qu'elle avait amorcé dans les quartiers arméniens d'Istanbul, formant ainsi des acteurs locaux. Ces derniers, diplômés des collèges de Venise, collaboraient avec l'Église, les marchands, les colonies arméniennes, et les aristocrates d'Istanbul. Ils travaillaient comme missionnaires et utilisaient le théâtre moderne pour éveiller la conscience nationale. Comme nous le verrons dans le chapitre de cet ouvrage consacré à Istanbul, ils étaient soutenus financièrement par l'Église, les aristocrates et les marchands.

Les réformes sociales, politiques et économiques (notamment les édits de Tanzimat (1839) et de Réforme (1856)) ont facilité leur accès à leur communauté à Istanbul et au-delà. Avec l'Église toujours au centre, leur mouvement a consolidé la communauté arménienne à travers des œuvres théâtrales, dans les maisons des aristocrates, les écoles communautaires, ainsi que des publications dédiées aux œuvres théâtrales modernes de la communauté et de l'Europe, notamment la traduction et l'adaptation de la littérature théâtrale européenne. Ayant pris racine dans les demeures de catholiques arméniens influents, comme la famille Düzyan, proche du Palais, le théâtre arménien moderne a rapidement établi des troupes professionnelles.

La collaboration entre la communauté arménienne ottomane, le sultan ottoman, le *Bab-ı Âli* et les intellectuels musulmans ottomans a conféré à Istanbul le statut de ville théâtrale rayonnante, marquant une belle époque. Dans les années 1875, cette triple alliance a commencé à se désintégrer. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il est essentiel de noter que les Arméniens constituaient la communauté au centre des tensions politiques les plus graves dans le cadre de la Question d'Orient, entre les grandes puissances, de 1814 à 1919.

[245] Mehmet Fatih Uslu : *Çatışma ve müzakere : Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice dramatik edebiyat* (Conflit et négociation : Littérature dramatique en turc et en arménien dans l'Empire ottoman), İletişim Yayınları, 2014, Istanbul, pp. 40-41.

Ainsi, la scène théâtrale moderne arménienne ottomane est devenue une arène de conflits et d'harmonies fondées sur des tensions géopolitiques et éco-culturelles. Toutes les représentations, tensions et politiques culturelles des tentatives de civilisation (européanisation) et de nationalisme dans l'Empire ottoman peuvent être analysées à travers le théâtre arménien ottoman. Le théâtre arménien ottoman du XIXe siècle offre des perspectives sur les phases et les dynamiques du nationalisme. Il contribue à mieux comprendre le processus de réforme de l'Empire, la préservation de la structure impériale et son développement vers un État-nation. Le théâtre arménien moderne a ainsi servi de « scène » pour illustrer et analyser ces tensions. Les bouleversements sociopolitiques, culturels et économiques y ont trouvé leurs conflits, leurs acteurs, leurs rivalités de pouvoir et leurs représentations.

4. L'époque ottomane - La belle époque et les arts du spectacle

À l'époque où le théâtre européen s'étendait hors des frontières de l'Europe, Istanbul, siège de l'Empire ottoman, était l'un des principaux centres théâtraux mondiaux[246]. Depuis la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'à la fin de celui-ci, alors que l'Empire sombrait dans une série de guerres internationales et de conflits internes intenses dominés par des puissance dures, la polyphonie créative et illimitée de la ville, ainsi que le multiculturalisme et le multilinguisme de l'*alafranga* et de l'*alaturca*, ont créé un espace d'influence et de représentation unique. Les spectacles y étaient organisés dans des lieux divers, allant des scènes italiennes construites dans un style moderne jusqu'aux rues et aux cafés.

Traditionnellement, les lieux de représentation étaient des espaces publics. Seuls les marionnettistes présentaient leurs spectacles dans les cafés ; s'ils trouvaient un riche mécène, ils pouvaient gagner de l'argent en guise de récompense ; sinon, ils ne gagnaient rien, car la vente de billets n'était pas courante. Il n'existait par ailleurs aucun programme de représentations couvrant l'année ou la saison. Les artistes se produisaient selon un calendrier saisonnier, notamment à l'occasion de festivités spéciales ou pendant le Ramadan. De plus, dans les formes théâtrales

[246] Nagata et Egawa affirment qu'à la fin du XIXe siècle, Istanbul était une ville de théâtre présentant les mêmes caractéristiques que d'autres villes comme Paris, Londres, Vienne et Tokyo. Nagata et Egawa, ibidem, p. 10.

traditionnelles, il n'y avait pas de professions spécifiques telles qu'acteur ou actrice[247]. Par conséquent, la population des artistes-interprètes était relativement large.

Bien que des théâtres à scène formelle aient commencé à apparaître à Istanbul à partir du milieu du XIXe siècle dans les écoles ou au palais du sultan, ceux-ci ne purent survivre longtemps, car ces théâtres n'étaient pas commerciaux. Les genres traditionnels différaient des formes occidentales, principalement en raison de l'absence de texte écrit et de scènes italiennes conçues pour accueillir régulièrement des représentations. Ainsi, la présence d'un théâtre physique à l'époque des Tanzimat était importante pour l'établissement d'un style théâtral occidental[248].

Le théâtre ottoman traditionnel ne s'identifiait pas à un bâtiment, comme un amphithéâtre ou une salle à l'italienne. La ville, caractérisée par sa diversité linguistique et culturelle, disposait d'un environnement théâtral dynamique où les genres des arts de la scène et du théâtre moderne coexistaient avec une grande richesse. Istanbul accueillait une variété de formes traditionnelles, des troupes résidentes étrangères, des compagnies en tournée venant d'Europe et du Caucase, ainsi que des troupes modernes des sujets ottomans

Si l'on s'interrogeait sur la façon dont Istanbul se divertissait, on mettrait l'accent sur les formes théâtrales modernes émergentes en plus des formes traditionnelles. Les théâtres et les places étaient remplis de spectateurs de tous horizons. Les nouvelles théâtrales publiées dans les périodiques encourageaient à débattre de cette nouvelle forme, informaient les spectateurs des événements et les incitaient à se familiariser avec les formes occidentales. La scène théâtrale était spatialement variée, au point que le théâtre était omniprésent : en plus des lieux de théâtre ottomans traditionnels tels que les cafés, les places, les théâtres d'été et les lieux de loisirs, des salles de style occidental commencèrent à apparaître aux côtés des représentations dans les ambassades.

Les langues et identités ethniques se diversifiaient également : le turc, le grec, l'arménien, le polonais, le bulgare, le ladino, et d'autres langues des communautés ottomanes, ainsi que l'italien et le français. Le contenu des spectacles était également varié : le public d'Istanbul pouvait voir un riche répertoire de classiques mondiaux, d'œuvres originales, de pièces improvisées, de comédies

[247] Suraiya Faroqhi : « Introduction II », *Celebration, Entertainment and Theatre in Ottoman World* (Célébration, divertissement et théâtre dans le monde ottoman), Suraiya Faroqhi et Arzu Öztürkmen (ed), Inde : Seagull Books, 2014, pp. 24-27.

[248] And, *Tanzimat*, p.18.

musicales, de vaudevilles, d'opérettes, ainsi que des pièces inspirées de la vie quotidienne et d'événements historiques.

4.1 Création d'un quartier européen : Péra/Galata

Après l'échec du siège de Vienne en 1683, l'Empire ottoman entame un long déclin. L'une des plus grandes puissances du monde se métamorphose lentement en « homme malade » de l'Europe. L'Empire est exclu de la Ligue des Puissances dans un monde en mutation, dominé par le nationalisme, après la Révolution française, et les nouveaux modes de production issus de la Révolution industrielle (1760-1840). L'Empire a du mal à maintenir le contrôle sur un mélange volatile de religions et d'ethnies. Parallèlement, des rivalités professionnelles se développent entre les communautés ethniques et religieuses, et l'équilibre des forces entre grecs et arméniens, juifs et musulmans dans les métiers se transforme[249].

Traditionnellement, la société urbaine d'Istanbul était organisée sur une base communautaire : les populations de même religion et origine ethnique vivaient dans les mêmes quartiers, partageant la même foi et parlant la même langue. Le turc, l'arménien, le grec et l'espagnol/ladino contribuaient à faire d'Istanbul une ville polyphonique. La ville avait une structure fragmentée, fondée sur les communautés de l'Empire, ou *millets*. La hiérarchie sociale était également structurée en fonction de ces communautés, avec les musulmans et les chrétiens occupant les échelons supérieurs, tandis que les juifs avaient un statut moins élevé. Au début du XIXe siècle, le cloisonnement des quartiers commence à s'estomper au profit des valeurs marchandes.

Les élites des différentes communautés ottomanes quittent leur quartier et se rassemblent à Péra et Galata, autour des légations étrangères, dans une population cosmopolite qui gagne en pouvoir financier et en prestige culturel. Ancienne colonie génoise du XIIIe siècle, Péra/Galata était un quartier destiné à accueillir les émissaires, consuls, ambassadeurs et autres représentants de l'Europe chrétienne. Au XIXe siècle, il devient le quartier où il faut résider pour affirmer son rang. À tel point que le sultan Abdülmecid (1839-1861) lui-même quitte l'ancien palais de Topkapı

[249] Tarnec et Seni, ibidem, p. 13

dans la vieille ville musulmane d'Istanbul pour s'installer dans le nouveau palais de Dolmabahçe, à Beşiktaş, à proximité de Péra/Galata[250].

Le sultan, amateur de divertissements occidentaux et fondateur du légendaire théâtre Naum, y fera construire un théâtre de cour. Le quartier de Péra/Galata et le théâtre du palais de Dolmabahçe, futur berceau du théâtre moderne, sont le produit d'une transformation urbaine ambitieuse, visant à moderniser l'Empire et à le rendre compétitif face aux « États-nations homogènes » d'Europe.

L'Empire ottoman, solidement ancré dans ses traditions, commence à se transformer dès le début du XIXe siècle, après avoir lutté pour empêcher l'infiltration des idées modernes issues de la Révolution française. Les pertes territoriales et les échecs militaires forcent les Ottomans à s'ouvrir aux influences occidentales, rendant les réformes nécessaires pour éviter la désintégration. Ce déclin, combiné à des réformes internes, entraîne des changements profonds dans les mentalités, la vie quotidienne, les institutions et l'urbanisme[251]. La création d'un environnement favorable aux arts du spectacle a ainsi suivi plusieurs étapes. La stratégie ottomane d'occidentalisation de la ville est examinée ci-après. Cet objectif a été atteint par l'élaboration de politiques urbaines et culturelles débutant par des projets pilotes, ensuite étendus à d'autres parties de l'Empire ottoman.

4.2 Le sultan : le ministre de la Culture - la première réforme

La première réforme a déclenché l'entrée de l'Empire ottoman dans la modernité. Les fondements institutionnels de ces réformes ont été établis en 1839 avec l'Édit de Tanzimat, présenté aux hauts dignitaires de l'État. Cette promulgation marque le début de l'ère des Tanzimat, souvent qualifiée de période libérale de l'Empire. L'édit proclame l'égalité de tous les citoyens/sujets de l'Empire, sans distinction de religion ou de nationalité, et garantit que la justice est la même pour tous. Inspirée par l'Europe, cette volonté de changement se traduit par la centralisation administrative, l'unification des droits fondamentaux, la laïcisation du droit, la laïcisation de l'éducation et la réorganisation de l'armée.

[250] Tarnec et Seni, ibidem, pp. 15-16

[251] Tarnec et Seni, ibidem, pp.19-20

4.3 Les acteurs - les hommes des Tanzimat

Connus sous le nom d'« hommes des Tanzimat », les trois grands vizirs Mustafa Reşit Paşa (1802-1857), Âli Paşa (1815-1871) et Fuad Paşa (1815-1869) furent les principaux architectes des réformes de Tanzimat. Ces vizirs réformateurs, engagés dans la difficile mission de lutter contre la pétrification de leur société, ont joué un rôle de premier plan en mettant l'Empire sur la voie de la modernisation. Tous trois, ayant séjourné longuement à Paris au cours de leur carrière diplomatique, étaient familiers de la culture européenne et maîtrisaient plusieurs langues européennes. Ils sont à l'origine de l'idée de créer un théâtre impérial rassemblant toutes les nations de l'Empire ottoman et ont posé les premiers jalons pour faire d'Istanbul un centre théâtral.

Mustafa Reşit Paşa était proche de l'ambassadeur britannique à Istanbul, tandis que Âli et Fuad Paşa, différents de leur mentor, entretenaient des relations plus étroites avec l'ambassadeur français. En raison de leurs orientations politiques et des circonstances de l'époque, l'influence de la France atteignit son apogée à Istanbul en 1856. Pendant la guerre de Crimée (1853-1856), qui a modifié la trajectoire des réformes et l'orientation culturelle de la ville, Napoléon III (1808-1873) envoya des troupes combattre à Sébastopol pour soutenir les Ottomans avec un contingent deux fois supérieur à celui des Britanniques. Aux côtés de l'armée ottomane, ces troupes ont vaincu les Russes, et le sultan Abdülmecid n'hésita pas à exprimer publiquement sa gratitude à l'égard de la France[252].

4.4 Guerre de Crimée - la deuxième réforme

La guerre de Crimée (1853-1856), opposant la Russie à l'Empire ottoman, la Grande-Bretagne et la France, s'est soldée par la défaite de la Russie. Bien que la Russie ait remporté des succès contre l'Empire ottoman, notamment sur le front oriental, elle a été vaincue par les Français en Crimée et par la puissance navale britannique. À la suite de cette guerre, l'influence de la France et de l'Angleterre sur l'Empire ottoman s'est intensifiée. La France, qui a mené cette guerre en raison de la « question des Lieux saints » – c'est-à-dire pour réaffirmer les droits des catholiques face aux demandes de la Russie pour les orthodoxes dans l'Empire ottoman – a ainsi remporté une victoire symbolique et politique.

[252] Tarnec et Seni, ibidem, p. 22

L'Empire ottoman, pour sa part, a été contraint de reconnaître et d'appliquer l'égalité des droits à ses citoyens non musulmans, d'éviter de défavoriser les chrétiens, de créer des tribunaux mixtes et de ne pas imposer de taxes discriminatoires aux sujets chrétiens. L'édit de réforme de 1856 visait principalement à réaffirmer l'égalité de tous les citoyens, quelle que soit leur religion. Bien que l'Empire ottoman apparaisse comme l'un des vainqueurs de la guerre sur le plan diplomatique, il se retrouve en réalité dans une situation financière désastreuse, ce qui accroît son besoin de capitaux européens. L'édit de réforme, proclamé après la guerre de Crimée, a joué un rôle crucial dans les mouvements de modernisation ottomans, apportant une énergie nouvelle aux réformes en cours et accélérant l'adoption du capitalisme occidental dans les marchés ottomans. L'Empire a alors décidé de recourir aux sciences, aux arts et aux capitaux européens pour moderniser ses structures[253].

Cet édit visait également à accorder la citoyenneté ottomane à tous les habitants de l'Empire, garantissant ainsi l'égalité devant la loi, indépendamment de la religion. Par ailleurs, les idées libérales en provenance d'Europe ont pu circuler plus librement, permettant ainsi aux différentes communautés de l'Empire d'ouvrir leurs propres écoles. Les élèves des écoles de la communauté arménienne, en particulier, ont contribué à l'émergence de la scène théâtrale moderne à Istanbul.

Un autre développement significatif a été l'introduction des Constitutions pour les communautés non musulmanes de l'Empire. Les Constitutions arméniennes de 1860 et de 1863, par exemple, étaient des initiatives de la Sublime Porte pour montrer à l'Occident que la gestion des communautés non musulmanes pouvait se faire sous le contrôle de l'État ottoman sans ingérence étrangère[254].

Par ailleurs, la guerre de Crimée a levé certaines réticences européennes à investir dans l'Empire, en particulier dans le secteur bancaire. Durant cette période, les Européens ont investi dans la capitale ottomane par l'intermédiaire de banquiers levantins, grecs, juifs ou arméniens, en s'installant dans le quartier cosmopolite de Péra/Galata, où résidaient les élites de ces communautés[255].

---

[253] Edhem Eldem et al : *The Ottoman city between East and West: Aleppo, Izmir, and Istanbul* (La ville ottomane entre l'Orient et l'Occident : Alep, Izmir et Istanbul), Cambridge University Press, 1999, p. 139.

[254] Beşiryan, ibidem, p. 36.

[255] Tarnec et Seni, ibidem, p. 34

4.5 Création de la ville européenne : une municipalité moderne

La population européenne arrivée dans la ville pendant la guerre de Crimée a profondément transformé Istanbul. Tandis que la guerre fait rage aux portes de Sébastopol, une élite internationale bigarrée parcourt les rues d'une Istanbul déjà multiculturelle : princes européens, officiers de haut rang, journalistes venus observer le conflit... La péninsule historique, avec la région du Suriçi et la ville musulmane, ne peut accueillir ces visiteurs. Seuls les quartiers de Péra et de Galata pouvaient recevoir les visiteurs chrétiens. De plus, après les révolutions antimonarchistes de 1848, de nombreux Européens, dont des Italiens, des Français et des Allemands, se sont installés ou ont séjourné longuement dans la ville ; parfois même des artistes européens célèbres les accompagnaient.

Cependant, les conditions de vie dans cette zone devaient être améliorées et alignées sur les normes européennes : il fallait éclairer les rues, ouvrir des lieux de divertissement, débarrasser les rues des chiens, organiser le transport des marchandises, contrôler les vendeurs ambulants, rénover les routes et renforcer les infrastructures. Avec l'intégration des financiers de Galata au réseau bancaire européen, ces derniers réclamaient une image plus occidentalisée pour le quartier. En réponse, la Sublime Porte a lancé une réforme municipale inspirée de l'urbanisme européen. En mai 1855, une commission d'urbanisme, appelée *İntizam-ı Şehir* (Commission d'organisation de la ville), a été créée[256].

Cette commission a choisi Galata, Péra et Tophane comme zones expérimentales où les premières initiatives de rénovation ottomane seraient mises à l'essai. De 1855 à 1865, la commission a réussi à donner un nouveau visage à cette zone pilote[257]. Les travaux publics comprenaient la délimitation et l'amélioration des itinéraires routiers, l'ouverture de nouvelles voies, le pavage des trottoirs, l'éclairage de Beyoğlu (*Cadde-i Kebir*) et la collecte régulière des ordures. La commission a également introduit des mesures fiscales, en proposant de nouvelles taxes

[256] Il était composé principalement de résidents reflétant la démographie cosmopolite de la région : présidé par Emin Muhsin Efendi, il était composé d'Antuan Alyon, Camondo, Hüseyin Hüsam, Rovelaki, Ferhad, Mıgırdiç, Harmanos Veledi Yusuf, Mehmed Salih, Franko Ben Bericole et Refik Mustafa. Tarkan Oktay : « Tanzimat'tan XXI. Yüzyıla İstanbul'un Yönetimi » (Gouvernance d'Istanbul de Tanzimat au 21st siècle), Büyük İstanbul Tarihi, Vol III, 2015, p. 144 https://istanbultarihi.ist/81-tanzimattan-xxi-yuzyila-istanbulun-yonetimi#sdfootnote17sym

[257] Tarnec et Seni, ibidem, pp. 35-36

sur le bétail et les véhicules pour financer les coûts d'amélioration urbaine et en sollicitant la contribution des ménages et des commerçants pour couvrir les dépenses de rénovation des rues[258].

Avec la transformation de Galata et de Péra, une structure en trois blocs est devenue évidente à Istanbul : le quartier européen de Péra et Galata, le quartier musulman du *Suriçi*, et la partie asiatique de la ville, qui servait davantage de zone résidentielle et de villégiature. Ces deux derniers quartiers n'étaient pas encore visés par les investissements en occidentalisation. Péra et Galata sont devenus les centres de la culture du divertissement et du théâtre dans l'Empire ottoman, alors en voie d'occidentalisation. Ce processus expérimental de développement du théâtre moderne a été personnellement dirigé et supervisé par le sultan ottoman Abdülmecid.

4.6 Le théâtre Naum : un model impérial

Le théâtre moderne, voix de la civilisation européenne et instrument de la puissance douce du nationalisme, a été adopté pendant la période de réforme, tout en étant autorisé de manière contrôlée dans une zone spécifique : Péra et Galata[259]. Sa pénétration dans la ville s'est opérée dans ce secteur expérimental, sous l'égide du Palais, qui en assurait le contrôle. Dans ce contexte, le palais de Dolmabahçe servait non seulement de centre administratif, mais aussi de lieu où les politiques culturelles étaient définies. Cette politique a conduit à l'ouverture de deux centres symboliques : le Théâtre Naum (1844-1870)[260], géré sous licence par le sultan selon certaines conditions, qui encourageait les artistes locaux, accueillait divers événements philanthropiques et rassemblait un public diversifié ; et le Théâtre du palais de Dolmabahçe (1859)[261], premier centre théâtral établi par le sultan, qui accueillait des troupes italiennes et françaises jouant des œuvres du répertoire européen classique et contemporain[262].

---

[258] Oktay, ibidem, p. 146

[259] Pour les investissements de l'Empire au Caire, en Égypte, dans ce contexte, on peut consulter Adam Mestyan : « *A Garden with Mellow Fruits of Refinement » Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1887-1892*. Thèse de doctorat non publiée, Central European University. Budapest, Hongrie, 2011

[260] Le Naum Theater était également connu sous les noms de *Théatre de Péra, Théatre Italien Naum* et *Théatre Impérial Naum.*

[261] Pour une compilation détaillée sur le théâtre du palais de Dolmabahçe, on peut consulter Yavuz Pekman : « Dolmabahçe Saray Tiyatrosu » (Théâtre du palais de Dolmabahce) in Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi, Volume II, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011, pp. 45-52

[262] Melis Süloş a évalué la manière dont l'empire a appris l'occidentalisation par le biais du théâtre : « Performance as Politics of Westernization in the Late Ottoman World » (La performance comme politique

Michel et Joseph Naum, deux Stambouliotes d'origine levantine catholique, ont fondé le Théâtre Naum. En 1852, le sultan leur a accordé une licence de dix ans pour y présenter des pièces et opéras dans différentes langues étrangères et pour superviser les initiatives de théâtre moderne. Ce lieu accueillait des spectacles, mais aussi des événements tels que des bals, des célébrations et des réceptions dans un style occidental. En plus de sa dimension commerciale, le Théâtre Naum bénéficiait du prestige du mécénat impérial. Ainsi, après plusieurs incendies[263] ayant détruit le théâtre, le sultan Abdülmecid et le grand vizir Mustafa Reşit Paşa ont financé les reconstructions, cherchant à en faire un théâtre capable de rivaliser avec ses homologues européens[264]. Une fois rénové, il devint ainsi un lieu d'accueil pour les souverains européens et acquit une importance diplomatique.

Malgré son répertoire multilingue, à partir des années 1850, et principalement pour des raisons commerciales, Naum a commencé à faire de la publicité en turc ottoman, en arménien, en grec et en italien afin de diversifier son public. Le turc ottoman était utilisé lors de certaines représentations, comme pour les hymnes au sultan Abdülmecid ou les célèbres chansons orientales [265].

Le Théâtre Naum accueillait également des troupes arméniennes, avec des représentations réservées à la communauté arménienne certains jours. Par exemple, en mars 1862, la troupe Hekimyan a mis en scène « La Fille du Meunier » [266] de Séraphin Manassé en arménien. Le Journal de Constantinople rapporte que les femmes arméniennes, élégamment vêtues, illuminaient le théâtre de leur présence[267]. Les habitués de la région de Péra et de Beyoğlu étaient probablement aussi l'élite, les riches et les membres de la classe supérieure de la communauté arménienne. Le 25

d'occidentalisation dans le monde ottoman récent), *Celebration, Entertainment and Theatre in Ottoman World*, Suraiya Faroqhi et Arzu Öztürkmen (ed). Inde : Seagull Books, 2014, p. 438.

[263] Il y a eu trois grands incendies : 1831, 1848 et 1870. Après chaque incendie, de nouvelles maisons ont été construites dans le quartier et l'infrastructure urbaine a été renouvelée. Mestyan, ibidem, p. 83.

[264] Pour une étude complète sur les différentes périodes et le répertoire du théâtre Naum, on peut consulter Emre Aracı : *Naum Tiyatrosu -19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Op*erası (Théâtre Naum - l'opéra italien d'Istanbul au XIXe siècle), Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

[265] Mestyan, ibidem, p. 328.

[266] *Journal de Constantinople*, 26 mars 1862.

[267] Mestyan, ibidem, p. 164.

avril, une tragédie de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan intitulée « Prince suicidé » a été présentée à la communauté.

Péra est rapidement devenu un lieu privilégié pour les événements philanthropiques, souvent organisés sous forme de soirées théâtrales ou musicales. Par exemple, le 22 mars 1868, une pièce de théâtre arménienne a été jouée au profit de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, rassemblant la communauté arménienne jusqu'à tard dans la nuit. Au cours de la saison 1870, l'opéra *Arşak* (Arsace) de Dikran Çuhacıyan (1837-1898) a été mis en scène sous forme de concert[268].

Ces deux lieux ont contribué à créer une image positive de l'Empire en mettant en œuvre les réformes et en se modernisant, et ont été utilisés dans le cadre de la diplomatie publique et internationale. Ils constituaient un espace public émergent puissant, un moyen de créer une opinion publique et d'introduire la modernisation dans la société ottomane. Lorsque l'opinion publique est devenue un pouvoir, le théâtre européen a servi de lieu pour créer et gérer cette opinion. Le sultan Abdülmecid, qui avait sa loge au Naum, s'y rendait souvent, accompagné des *şehzades* (princes), pour divertir ses invités étrangers, et ce, malgré les protestations d'une partie de l'opinion publique qui jugeait les théâtres modernes inappropriés pour les musulmans, tant sur le plan moral que culturel.[269] Au cours de la saison 1870, l'opéra *Arşak* (Arsace) de Dikran Çuhacıyan (1837-1898) a été mis en scène sous forme de concert.[270]

Le Théâtre Naum a finalement fermé sous le règne du sultan Abdülaziz (1830-1876), après le dernier incendie. Cette fois, le sultan n'a pas financé sa reconstruction, et les activités du théâtre du Palais de Dolmabahçe ont été restreintes pour des raisons économiques. La politique culturelle du nouveau sultan envers le théâtre moderne différait : il déplaça les expériences théâtrales de Péra/Galata vers le quartier musulman de *Suriçi* et apporta son soutien aux arts du spectacle traditionnels.

À cette époque, les Arméniens ottomans étaient devenus compétents dans le domaine du théâtre moderne en tant qu'acteurs, actrices, metteurs en scène, entrepreneurs et écrivains. Sous le règne d'Abdülaziz, deux troupes arméniennes professionnelles étaient actives : le Théâtre

[268] *Journal de Constantinople*, 3 avril 1862.

[269] *La Turquie*, 19 mars 1868, p. 329.

[270] Aracı, ibidem, p. 359.

Vartovyan (1867-1878), qui jouait en turc et en arménien, et le Théâtre Mağakyan (1872-1873), qui se produisait en arménien. Comme nous le verrons dans la section suivante, une politique culturelle fut élaborée avec deux objectifs : introduire le théâtre moderne dans les quartiers musulmans et le rendre accessible aux classes moyennes et inférieures vivant hors des quartiers de Péra/Galata, lever l'interdiction faite aux musulmans de fréquenter les théâtres et encourager l'écriture de pièces en turc. Le sultan a accordé une licence à Hagop Vartovyan pour la mise en scène de pièces bilingues au Théâtre Gedikpaşa, en turc et en arménien. Le Palais a également fait appel à des sous-traitants, autorisant ainsi le théâtre moderne tout en exerçant un contrôle sur lui.

4.7 Gedikpaşa - le pluralisme culturel dans une salle de théâtre

Sous le règne du sultan Abdülaziz, la structure en trois blocs d'Istanbul a commencé à évoluer. En termes d'espace théâtral, le quartier historique de Suriçi a également été ouvert au théâtre moderne, et le modèle expérimental mis en œuvre dans la région de Péra/Galata y a été appliqué. Ce quartier, densément peuplé de musulmans et d'aristocrates arméniens, est ainsi devenu un projet pilote pour le nouvel urbanisme et l'occidentalisation. Dans cette optique, le théâtre moderne s'est vu confier une nouvelle mission. Cette fois, Hagop Vartovyan, entrepreneur et acteur arménien ottoman, qui montait depuis plusieurs années des pièces en turc et en arménien dans le quartier, est sollicité par le sultan et le *Bab-ı Âli*.

À la fin de 1869, Ali Suavi Efendi (1839-1878), de la *Darülfünun* (université laïque ottomane), avait réuni un groupe de personnalités pour le compte du grand vizir Âli Paşa. Ce groupe, composé de Turcs, de Grecs, d'Arméniens et de Bulgares, avait un objectif précis : Ali Suavi Efendi leur demanda de former une troupe de théâtre représentant les Ottomans sous le nom de *Tiyatro-i Sultani* (le théâtre sultanique). À cette fin, des acteurs et des actrices de diverses communautés seraient invités et encouragés à monter sur scène et à participer à cette entreprise sanctionnée par l'État[271]. Bien que cette tentative d'Ali Suavi Efendi échoue, l'idée est bientôt concrétisée par le sultan Abdülaziz à travers le *Gedikpaşa Tiyatrosu* de Hagop Vartovyan, une troupe de théâtre nouvellement créée qui présente des spectacles en turc et en arménien dans la partie asiatique d'Istanbul.

[271] And, *Tanzimat*, p. 236.

Hagop Vartovyan fonde le théâtre Gedikpaşa en 1868 et recrute les acteurs et actrices arméniens les plus talentueux et les plus renommés pour sa compagnie. Comme seconde tentative de création d'un théâtre plus populaire dans la capitale, et avec l'autorisation du gouvernement ottoman, son théâtre est renommé *Tiyatro-i Osmani* et, sous ce titre, obtient le monopole de toutes les représentations théâtrales, à l'exception des opéras[272].

En 1870, le théâtre Gedikpaşa reçoit une licence du gouvernement ottoman pour dix ans afin de présenter des productions arméniennes et turques dans la ville. Le groupe est officiellement renommé *Tiyatro-i Osmani*. Selon les termes de la licence, Hagop Vartovyan s'engage à construire des théâtres à Péra et à Tophane, tout en étant autorisé à gérer les théâtres existants de Bağlarbaşı et de Gedikpaşa[273].

À cette époque, presque tous les acteurs de la scène arménienne ottomane participent au théâtre Gedikpaşa, et il n'existe plus d'initiative arménienne indépendante. Certaines d'entre elles ont été dispersées ou fermées par le gouvernement pour ce qu'il considérait comme des « opinions nationalistes ». Par exemple, en 1868, le *Şark Tiyatrosu* (*Arevelyan Tadron*, le Théâtre de l'Orient) fut fermé après une soirée de commémoration du poète arménien Mikael Nalbantyan, accusé de produire un contenu nationaliste.

Des pièces modernes commencent à être écrites en turc, les formes théâtrales traditionnelles sont soutenues, et les habitants d'Istanbul de tous horizons sont encouragés à fréquenter le théâtre moderne. Bien que cette initiative ait été encadrée par la licence accordée à Hagop Vartovyan et ses conditions, une autre structure de contrôle voit le jour : l'*Edebi Heyet* (Comité littéraire), fondé en 1872. Ce comité inclut également des fondateurs du mouvement des Jeunes-Ottomans, qui commence à prendre de l'ampleur à cette époque. Les Jeunes-Ottomans aspirent à utiliser le théâtre moderne pour diffuser l'idéal de l'ottomanisme, visant à unifier tous les sujets de l'Empire sous une identité ottomane commune et à raviver l'enthousiasme patriotique. Ils exploitent la puissance du théâtre moderne pour sensibiliser le public à ces questions.

---

[272] Kevork Bardakjian : *Hagop Baronian's Political and Social Satire* (La satire politique et sociale de Hagop Baronian La satire politique et sociale de Hagop Baronian La satire sociale), thèse de doctorat non publiée, St. Anthony College, Oxford, 1978), p. 5.

[273] Metin And : *Osmanlı tiyatrosu : kuruluşu - gelişimi - katkısı* (Théâtre ottoman : fondation - développement - contribution), 2e édition, Ankara : Dost Kitabevi, 1999, pp. 21-26.

Cependant, le Comité et les Jeunes-Ottomans entrent en conflit avec le sultan, initialement l'architecte de cette initiative théâtrale. En 1873, le théâtre de Gedikpaşa devient même un centre de protestation contre le sultan[274].

Durant cette période, l'Empire ottoman est également confronté à des crises dans les Balkans, alimentées par le nationalisme. L'Empire doit faire face à de nombreux événements marquants, comme les révoltes en Herzégovine et en Bulgarie, ainsi que des remaniements fréquents des grands vizirs.

En 1876, des tensions locales éclatent à Thessalonique, exacerbant la polarisation entre les résidents musulmans et chrétiens dans les Balkans et provoquant des répercussions jusqu'à Istanbul. Cette même année, le sultan Abdülaziz (1861-1876) est déposé par un coup d'État militaire, et Mourad V (1876), puis Abdülhamid II (1876-1909) lui succèdent. La guerre russo-ottomane (1877-78) laisse peu de place au libéralisme, à la presse, ou au théâtre, restreignant fortement l'expression culturelle.

Le théâtre Gedikpaşa a vu le jour dans un contexte de conditions politiques particulières, grâce aux initiatives de certains bureaucrates engagés dans la mise en œuvre des idéaux du Tanzimat et des réformes. À mesure que ces réformes ont commencé à échouer, le théâtre ottoman multilingue et multireligieux en a subi les conséquences. Les années 1870, marquées par de profonds bouleversements politiques dans l'Empire ottoman, ont eu un impact direct sur la scène théâtrale d'Istanbul. Ces années libérales ont offert à Istanbul une véritable belle époque théâtrale

---

[274] La pièce *Vatan Yahut Silistre*, écrite par Namık Kemal, figure emblématique du théâtre turc et du nationalisme, a été mise en scène pour la première fois. Composée en 1872, *Vatan Yahut Silistre* est considérée comme l'un des premiers exemples de théâtre romantique dans la littérature turque, abordant des thèmes politiques et révolutionnaires autour des concepts de « nation » et de « nationalisme ». Dans la pièce, Kemal interpelle le public avec cette phrase poignante : « *Ey vatanın hayatını koruma uğrunda canını veren mücahitler!* » [Ô moudjahidines prêts à mourir pour protéger la patrie]. À la fin de la représentation, les acteurs ont encouragé le public à se joindre à la protestation en lançant : « *Haydi bakayım, sesiniz yok mu ? Yaşasın vatan ! Yaşasın Osmanlılar !* » [Allez, vous n'avez pas de voix ? Vive la patrie ! Vive les Ottomans !]. Le spectacle a été accueilli avec enthousiasme par le public et a marqué un tournant dans la politique de l'époque.

Après cette première représentation, les spectateurs ont manifesté à l'intérieur du théâtre, exigeant le détrônement du sultan Abdülaziz (1830-1876) et l'intronisation du sultan Mourad V (1840-1904). Leurs slogans étaient : « *Yaşasın vatan !* » ; « *Yaşasın millet !* » ; « *Yaşasın Namık Kemal !* » ; et « *Biz muradımızı isteriz* » [Vive la patrie ! Vive la nation ! Vive Namık Kemal ! Nous voulons notre (sultan) Murad].

Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*, Istanbul : Bordo-Siyah, 2005, p. 21.

moderne, illustrant la fertilité du monde culturel dans un contexte politique favorable. Sous le règne d'Abdülhamid II, l'atmosphère politique est devenue très tendue, rendant difficile la survie du théâtre durant les trente et un ans de son règne autocratique.

Le projet de théâtre ottoman, multilingue et multi-identitaire, visible dans la sphère publique, a été suspendu. Pendant le règne d'Abdülhamid II (1876-1909), le théâtre moderne a été proscrit dans l'espace public, limité au théâtre du palais de Yıldız, fondé en 1889, qui cultivait une vie théâtrale moderne multilingue mais inaccessible au public ottoman. Face à la montée des nationalismes, l'Empire adopte des mesures drastiques, cessant d'encourager les interactions et productions culturelles entre ses différentes nationalités. Bientôt, la situation dégénère, l'Empire entre dans la guerre mondiale, et la vie culturelle est étouffée. Considéré comme un outil de politisation de l'opinion publique, de l'urbanisation, de l'occidentalisation et de l'éducation, le théâtre moderne a continué à jouer un rôle de la puissance douce, consolidant finalement l'identité turque à mesure que l'Empire se transformait en État-nation.

La collaboration entre l'Église catholique arménienne, les marchands et les colonies de la diaspora arménienne, et les aristocrates arméniens occupant des postes administratifs élevés dans les empires, avec le soutien politique de l'Europe et l'aval du sultan ottoman, a permis l'émergence d'un mouvement théâtral moderne puissant à Istanbul. Ce théâtre est devenu l'outil principal des Arméniens ottomans pour établir, promouvoir et diffuser leur nationalisme. Bien que la flamme du nationalisme ait été portée par différents acteurs dans divers territoires, le théâtre moderne a été l'un des moyens les plus puissants de propager cette idéologie. Grâce aux frontières poreuses des empires, aux structures administratives décentralisées et à la mobilité des sujets impériaux, les Arméniens ottomans ont pu bâtir un empire au sein de l'Empire ottoman.

L'Empire ottoman a également connu une belle époque dans le domaine des arts du spectacle, car des alliances similaires ont été conclues. Le sultan ottoman, *Bab-ı Âli*, les intellectuels musulmans ottomans et la communauté arménienne ont travaillé ensemble pour créer un environnement théâtral multilingue, multiculturel et occidental. Cela a été rendu possible grâce à la construction d'une ville aux influences occidentales et à des politiques culturelles inspirées des modèles artistiques européens. Cependant, les défis étaient nombreux : alors que le théâtre arménien moderne était un instrument de nationalisme arménien, l'Empire ottoman voyait les nationalismes émergents comme des menaces. Tout en soutenant cette initiative de théâtre

moderne, l'administration ottomane exigeait qu'elle reste exempte de tout nationalisme, punissant les initiatives nationalistes. En parallèle, les intellectuels musulmans ottomans souhaitaient instrumentaliser ce mouvement théâtral pour servir le nationalisme ottoman et turc. Ainsi, ils ont collaboré avec des acteurs arméniens, tout en limitant et contrôlant la production de contenus nationalistes.

La guerre russo-ottomane de 1877-78, qui s'est soldée par la défaite de l'Empire ottoman, a marqué le début d'une période de politiques culturelles répressives. Les nationalismes de plus en plus militarisés, amorcés par les révoltes balkaniques de 1875, ont poussé l'Empire ottoman à modifier sa politique et à abandonner son orientation pro-occidentale. Après les révolutions européennes, l'Empire, relégué aux périphéries du système mondial, s'éloigne de plus en plus de la possibilité de retrouver sa place parmi les États centraux, et commence à se désintégrer. Dans les termes de Jürgen Habermas, l'Empire fait alors face à une crise de légitimité[275].

Dans ce contexte, les Arméniens ottomans, dotés d'une puissance culturelle significative mais militairement faibles, se retrouvent au centre des tensions avec l'Empire ottoman, dans le cadre de la « Question d'Orient ». Ils subissent les confrontations les plus dures avec les forces militaires de l'Empire. Les dynamiques politiques dominent la culture et les arts. Le théâtre est interdit sur les terres ottomanes jusqu'en 1908, date à laquelle la période de la deuxième Constitution voit l'émergence du nationalisme turc, qui commence à s'imposer dans le milieu théâtral.

Le chapitre suivant de cette thèse explore la manière dont le théâtre arménien s'est imposé comme une puissance géopolitique, en étudiant les acteurs, les territoires, les phases et les réseaux. Il se concentre ensuite sur les représentations du nationalisme arménien dans le répertoire théâtral des Arméniens ottomans de Venise.

[275] La crise de légitimation fait référence à un déclin de la confiance dans les fonctions administratives, les institutions ou les dirigeants. On peut consulter Juergen Habermas : *Legitimation Crisis*, Beacon Press, Boston, 1975.

CHAPITRE III : LE NATIONALISME ARMÉNIEN - UN HÉRITAGE CACHÉ



Carte postale de la rue *Yüksek Kaldırım* à Galata, Istanbul en 1901 avec des panneaux en turc ottoman, grec, arménien et français (wikiwand.com)

« Oui, c'est un de lieux où notre cœur sent vivre
Quelque chose des cieux qui flotte et qui l'enivre ! »

Victor Hugo, Feuilles d'automne, XXXIV.

Actifs dans les réseaux commerciaux de la Méditerranée et de la mer Noire, les Arméniens se sont implantés dans de nombreux territoires grâce à leurs colonies et leur diaspora. Localement, ils se sont organisés autour d'églises, avec des monastères dans presque toutes les localités, et ont bénéficié de l'influence de leurs aristocrates aux niveaux administratifs des territoires respectifs. Depuis les empires byzantins et néo-romain, les Arméniens ont lutté pour « libérer » et préserver leur identité, craignant l'assimilation. Ils ont résisté à la byzantinisation ou à l'orthodoxisation dans l'Empire byzantin, à la persianisation dans l'Empire perse, à la turquisation dans l'Empire ottoman, à la russification dans l'Empire russe, et même à la latinisation sous la pression de l'Église romaine, dans le cas des Arméniens ayant préféré l'Église catholique à la suite du travail missionnaire des Jésuites[276]. « Être arménien » et « protéger l'arménité » sont des leitmotivs politiques et culturels

[276] Ceci sera examiné dans la section sur les œuvres théâtrales nationalistes de la scène de Crimée et du prince lusitanien Khoren Narbey. La lutte contre la latinisation, c'est-à-dire l'effort pour préserver l'identité arménienne et résister à l'assimilation par l'Église catholique latine, est connue sous le nom de conflit entre les hassunistes et les anti-hassunistes dans le processus de modernisation arménienne. Ce conflit a joué un rôle central dans les rivalités de pouvoir religieux et a contribué à la diversification des représentations au sein de la communauté. Ces conflits religieux ont marqué près de trente ans du XIXe siècle et constituent également une manifestation de la sécularisation. Le mouvement hassuniste s'efforçait de latiniser les pratiques religieuses arméniennes, notamment le droit ecclésiastique, tandis que les intellectuels issus des écoles mekhitaristes réagissaient contre cette tendance afin de préserver l'unité religieuse des Arméniens.

Le cardinal arménien Anton Hasunean (1810-1884), formé à Rome, fut l'un des principaux dirigeants de la communauté arménienne catholique et devint patriarche en 1845, puis à nouveau en 1879. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la communauté arménienne catholique a été reconnue comme une communauté indépendante en 1830. Auparavant, la plupart des Arméniens catholiques fréquentaient les églises orthodoxes apostoliques, tout en adhérant aux doctrines catholiques et en restant partie intégrante de la communauté. Après 1830, les Arméniens catholiques ont toutefois été confrontés à un dilemme majeur quant au gouvernement de la communauté. Deux factions se sont opposées : les partisans d'un système religieux centralisé, d'un côté, et ceux qui estimaient que la communauté devait avoir son mot à dire dans la gestion de ses affaires et dans l'élection de ses chefs religieux, de l'autre. Ce désaccord entre les hassunistes

essentiels dans l'histoire millénaire des Arméniens. Ce leitmotiv a été réitéré dans différents territoires, mené par divers acteurs et renforcé par divers réseaux. L'expression « Être ou ne pas être, telle est la question... », célèbre phrase d'Hamlet de Shakespeare (1582-1616), héros de « l'âge de la transition », déchiré entre « être un individu » et « rester féodal », pourrait s'appliquer à la lutte de la nation arménienne pour son existence en tant qu'entité arménienne.

Cette peur de l'assimilation a conduit cette communauté présente dans le monde entier à former diverses alliances. Bien que les territoires et les acteurs aient changé, l'enjeu est resté le même. Cet effort a connu sa manifestation la plus spectaculaire à Venise au XVIIIe siècle, comme évoqué dans le premier chapitre, amorçant un processus de « pré-État-nation » avec la définition d'une patrie. C'est à cette époque, sous l'impulsion de la Révolution française (1789), de la Révolution américaine (1765-1791) et de la Révolution industrielle (1760), qu'un groupe de moines catholiques de l'île vénitienne de Saint-Lazare fonde la communauté imaginaire des Arméniens instruits, telle que décrite par Anderson, et invente la tradition nationale. La production culturelle, le capitalisme imprimé et les élites politiques ont joué un rôle crucial dans la formation des identités nationales[277]. Ils ont structuré des cadres, préparé du matériel éducatif et entrepris une production politique et culturelle. En raison de son rôle géopolitique, l'Église catholique arménienne a joué un rôle très actif, assurant un leadership dans les situations de crise ou de tension politique[278]. En un sens, elle est devenue le centre administratif des réseaux de résistance à l'assimilation. Ils ont adapté et développé les connaissances des sources anciennes en fonction des situations actuelles, leur conférant de nouvelles significations. Ils ont également réimprimé des ouvrages presque

et les anti-hassunistes s'est progressivement transformé en un conflit qui a perduré jusqu'à la fin des années 1880, lorsque le mouvement anti-hassuniste s'est effondré. Zekiyan, *Modernite*, pp. 167-168.

[277] Benedict Anderson : *Communautés imaginées : Réflexions sur l'origine et la diffusion du nationalisme*. Verso, 1991, pp. 25-60. La thèse centrale de Benedict Anderson est que le nationalisme est une « communauté imaginée », concept qu'il définit comme une construction sociale nourrie par des pratiques culturelles, des symboles et des récits partagés. Anderson soutient que la nation n'est pas une entité naturelle ou objective, mais une catégorie subjective et contingente, façonnée et maintenue à travers diverses formes de production culturelle. Il met en avant le rôle du capitalisme imprimé dans la formation des identités nationales, arguant que la diffusion de la culture de l'imprimé et l'essor du roman ont permis de créer une langue commune. Cela a généré un sentiment d'appartenance à la nation, transcendant ainsi les différences régionales et ethniques.

[278] Lacoste, *Dictionnaire*, pp. 437-38.

inaccessibles d'historiens arméniens du haut Moyen Âge et écrit leur propre histoire en s'appuyant sur ces sources.

La sphère d'influence principale et centrale de l'Église, du clergé et des catholiques de la diaspora, qui ont redécouvert les racines anciennes des Arméniens, était l'Empire ottoman. La région définie comme la patrie (*hayrenik-* Հայրենիք) se trouvait sur le territoire ottoman. En effet, l'Empire ottoman était celui où les Arméniens étaient les plus nombreux et jouissaient de la plus grande influence, depuis les empires byzantins et néo-romain. L'orientation territoriale du nationalisme arménien se dirigeait donc, de manière prédominante, vers l'Empire ottoman. La région historiquement définie comme l'Arménie, celle à laquelle se réfèrent les nationalistes des XIXe et XXe siècles, désigne l'ensemble d'un territoire qui s'étend de la mer Caspienne à l'est jusqu'à Gesaria (Kayseri en Turquie) en Cappadoce, et du sud de Tiflis jusqu'aux rives du lac d'Urmia et de la Méditerranée[279]. Le territoire ottoman est devenu un « espace conçu », selon la définition d'Henri Lefebvre, et donc un objet de relations sociales, de rapports de force et d'idéologies. Perçu par les militants arméniens comme un « espace d'assimilation », ils ont mis en place des stratégies d'influence afin de le transformer en un « espace vécu » au profit de la cause arménienne[280]. La reproduction de l'espace à travers des pratiques et des représentations (idées et idéologies) est essentielle pour le changement et la transformation sociale. Ce processus a représenté l'un des événements les plus marquants du siècle pour les Ottomans et les Arméniens.

À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, les nationalistes arméniens conclurent des alliances avec diverses puissances européennes, telles que la Russie et la France, afin d'obtenir une plus grande autonomie et une meilleure protection pour leur communauté. Léon de Korikosz (Prince Léon d'Arménie-Lusignan), détenteur du trône arménien, et l'archevêque Khoren Narbey, tous deux portant le titre de princes de Lusignan, négocièrent avec ces puissances la possibilité de la création d'un futur royaume arménien dans les territoires ottomans. Dans les provinces arméniennes d'Anatolie orientale, les princes locaux discutèrent avec les autorités ottomanes d'un éventuel statut de province autonome. En parallèle, les Arméniens ottomans et les membres de

[279] Zekiyan, *Modernite*, p. 36.

[280] Henri Lefebvre : *La production de l'espace, Paris, Anthropos*, « Ethnosociologie », 4e édition, 2000, p. 270 et 291.

l'intelligentsia s'efforçaient de promouvoir l'idée d'une autonomie arménienne par le biais d'études et de productions culturelles.

Dans ce processus, les Arméniens furent soutenus par les réseaux de la franc-maçonnerie, tant à l'intérieur de l'Empire ottoman qu'en Europe. Un nombre significatif d'individus impliqués dans l'édition et le théâtre à Istanbul et à Izmir étaient liés à ces réseaux maçonniques. Des exemples de leur influence se retrouvent dans le répertoire théâtral arménien moderne, que nous aborderons dans les sections suivantes. La diffusion de la franc-maçonnerie joua un rôle crucial dans la modernisation de la communauté arménienne et des autres communautés de l'Empire. Les loges maçonniques constituaient des espaces de liberté, de pensée laïque et d'opposition politique, et être membre d'une loge était souvent synonyme de modernité, d'élitisme et d'occidentalisation.

Diverses obédiences maçonniques européennes ont établi des loges à travers tout l'Empire ottoman au milieu du XIXe siècle, en particulier à Istanbul et Izmir. Le Liban, la Syrie, l'Égypte, Chypre et la Macédoine comptaient également des francs-maçons. Il existe des similitudes frappantes entre la géographie de l'implantation maçonnique dans l'Empire ottoman et celle de l'expansion coloniale européenne. À l'instar de leurs homologues d'autres régions, les francs-maçons ottomans étaient engagés dans des activités philanthropiques. Une part importante des revenus annuels des loges était consacrée au financement de différentes initiatives de bienfaisance (soutien aux orphelins, entraide en temps de crise, etc.) et à des institutions éducatives. Les loges servaient aussi de forum pour le débat et l'échange d'idées sur des questions d'actualité telles que le socialisme, le féminisme, les maladies vénériennes, et les avancées scientifiques. Parfois, ces discussions prenaient une tournure politique, et certains francs-maçons y exprimaient ouvertement des opinions fortement nationalistes[281].

[281] Paul Dumont : *La franc-maçonnerie en Turquie : Un sous-produit de la pénétration occidentale*. Revue européenne, 13(3), 481-493. 2005 https://doi.org/10.1017/S106279870500058X . Au cours de la révolte des Jeunes-Turcs (1908-1914), la politisation de la franc-maçonnerie ottomane/turque a atteint son apogée. Ce mouvement s'opposait au régime autocratique d'Abdülhamid II, avec pour objectif de libérer l'Empire ottoman de toute ingérence étrangère. Après la proclamation de la République turque en 1923, la franc-maçonnerie nationale a continué à prospérer, à l'exception d'une interruption de treize ans, de 1935 à 1948, pendant laquelle les activités maçonniques ont été interdites. Pour de plus amples informations, on peut consulter l'article de Dumont Paul : « La franc-maçonnerie ottomane et les « idées françaises » à l'époque des Tanzimat », La revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°52-53, 1989. Les Arabes, les Turcs et la Révolution française. pp. 150-159 ; doi : https://doi.org/10.3406/remmm.1989.2296 et Dumont Paul : *Osmanlıcılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk* (Ottomanisme, mouvements nationaux et maçonnerie française), Istanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 2000.

Les musulmans n'étaient pas très nombreux dans les loges maçonniques. Eldem indique, par exemple, que le sultan Murad V (1840-1904) appartenait à une loge Grecque/Roum, qui accordait une importance particulière à la participation musulmane. Pendant cette période, des tentatives ont été menées pour créer une loge ottomane, visant à accroître l'influence politique et à adopter les systèmes européens. Ces loges ont joué un rôle dans l'élaboration des réformes de l'Empire ottoman, incluant le parlement libéral, le Tanzimat et les édits de réforme[282].

Zekiyan affirme que la formation de loges maçonniques arméniennes a été cruciale dans la sécularisation de la communauté arménienne. Dès le XVIIIe siècle, de nombreux marchands arméniens faisaient déjà partie de loges anglaises, ce qui a mené à la désignation de la ligne des loges de la région, allant du Moyen-Orient à l'Inde, comme « toute l'Arménie en Asie du Sud-Est ». Bien que la première loge arménienne officielle ait été établie à Izmir (loge *Dikran*) en 1864, suivie de la loge *Ser* à Istanbul en 1867, les liens avec les loges européennes, notamment avec le Grand Orient en France, ont été étroits. Cependant, des tensions sont apparues autour de leur approche de la religion[283].

La structure décentralisée et fédérée de l'Empire ottoman a permis de poser la question de l'établissement de structures autonomes au sein de l'Empire. En effet, l'Empire ottoman comptait déjà 33 provinces, considérées comme des unités administratives de premier ordre définies par le règlement sur l'organisation des provinces (*Teşkil-i Vilayet Nizamnamesi*) de 1864. En 1900, il y avait 29 provinces et cinq structures autonomes (telles que les *eyalets* de Chypre, le Khédive d'Égypte, le *shérifat* de La Mecque et la province de Diyarbakır). L'accession au statut de province et la reconnaissance comme telle faisaient partie du processus standard dans la structure ottomane.

Cependant, après les guerres mondiales, l'accès au statut d'État pour l'Arménie ne s'est réalisé qu'à la fin du XXe siècle, en 1991, avec la création de la République d'Arménie dans le Caucase du Sud. Celle-ci fut l'un des États-nations formés après la dissolution de l'ex-Union soviétique. Après la Première Guerre mondiale, le traité de Sèvres de 1920 avait brièvement reconnu une République indépendante d'Arménie, mais cette reconnaissance fut de courte durée, car l'Arménie fut ensuite absorbée par l'Union soviétique. À la fin des années 1980, l'effondrement

[282] Edhem Eldem et al : *The Ottoman city between East and West: Aleppo, Izmir, and Istanbul*, (La ville ottomane entre l'Orient et l'Occident : Alep, Izmir et Istanbul), Cambridge University Press, 1999.

[283] Zekiyan, *Modernite*, pp. 94-95.

de l'Union soviétique permit une résurgence du nationalisme arménien, aboutissant à la création de la République d'Arménie en 1991.

Quels sont les avantages et les inconvénients d'un tel retard dans la création d'un État-nation ?

Le fait qu'une communauté se dote d'un État-nation lui confère une autorité première : il établit le mythe de la nation en tant que « communauté imaginée », crée et écrit son histoire officielle, établit son unité linguistique, et détermine ses stratégies en matière de domination territoriale et de souveraineté, de pouvoir diplomatique et d'influence, de mise en place de forces de l'ordre et de forces armées, etc. Un État-nation trace ses frontières géographiques, établit toutes ses institutions de manière centralisée, écrit son histoire officielle et acquiert ainsi légitimité, pouvoir et capacité de négociation au niveau international. Il définit et consolide l'État en tant qu'entité politique et géopolitique, et la nation en tant qu'entité culturelle ou ethnique.

L'État-nation tire sa légitimité de la souveraineté d'une nation à l'intérieur d'une frontière géographique précise. Il établit une unité symbolique fondée sur l'éducation centralisée et les cérémonies de masse qui intègrent l'État et la société, ainsi que sur les monuments nationaux. Les communautés qui tardent à établir un État-nation se voient privées de ces éléments ou y accèdent plus tardivement. Elles perdent la capacité de participer à l'écriture de l'histoire et, comme leur autorité d'exister dans la sphère publique est faible, elles sont contraintes de travailler « dans la clandestinité » ; en d'autres termes, elles doivent se cacher d'une manière ou d'une autre.

Les Arméniens, ayant tardé à établir leur État-nation, ont compensé cette situation en renforçant des institutions et des activités non étatiques, en établissant des structures polycentriques et multi-identitaires à travers des réseaux transnationaux. Politiquement et culturellement, ils ont investi dans la construction d'une nation en reliant la communauté arménienne à l'échelle mondiale et en s'appuyant sur des structures qui encouragent la conscience nationale dans la diplomatie internationale, l'institutionnalisation culturelle et artistique, ainsi que dans l'enseignement et la préservation de la langue. Ces efforts ont permis de préparer les nouvelles générations à la survie et à l'évolution de la nation arménienne.

Parmi les exemples les plus aboutis figurent l'éducation alternative (collèges et écoles arméniens), l'établissement d'une tradition théâtrale moderne et structurée, les associations culturelles, une riche tradition de publication de périodiques, la conservation des archives

historiques, ainsi que la production littéraire. Comme le démontre cette étude, de nombreux domaines culturels ont émergé pour représenter le nationalisme d'une communauté ayant pris un certain « retard » dans la formation de son État-nation. En particulier, le théâtre arménien moderne a non seulement formé des cadres mais a aussi consolidé une tradition théâtrale nationale. Dès le deuxième quart du XIXe siècle, il s'est étendu sur une vaste région, devenant l'un des outils majeurs pour rassembler les Arméniens, tout en éduquant et en cultivant une conscience nationale grâce à des réseaux qui traversaient l'Europe, l'Empire ottoman et l'Empire russe.

Aux côtés de l'édition et de l'école, le théâtre moderne a contribué à façonner un « empire arménien de l'ombre » aux frontières fluides et flexibles, s'étendant au sein des empires européen, ottoman et russe. Il est devenu un lieu de représentation des compromis et des conflits provoqués par les nationalismes des peuples ottomans, définissant à la fois la culture et la politique de l'Empire jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. Le théâtre est ainsi devenu un espace où se lisaient toutes les tensions, notamment autour de la Question d'Orient. Dans ce contexte, l'Empire ottoman a également tenté de se transformer, passant d'une puissance périphérique à un acteur coopérant avec les nations du centre, selon le modèle de Wallerstein, tout en étant mis à l'épreuve dans son projet d'occidentalisation[284].

[284] Les concepts de « périphérie » et de « noyau » sont tirés du modèle théorique d'Immanuel Wallerstein, qui propose une vision structurée du système mondial. Selon Wallerstein, l'histoire suit des phases distinctes, caractérisées par l'ascension et le déclin des empires. Son analyse met en lumière l'interaction entre les structures économiques, le pouvoir politique et les relations sociales. Dans ce modèle, Wallerstein divise le système mondial en trois catégories principales : le noyau, la périphérie et la semi-périphérie. Le « noyau » regroupe les régions économiquement dominantes, tandis que la « périphérie » correspond aux zones moins développées, souvent fournisseurs de matières premières et de main-d'œuvre bon marché. La « semi-périphérie » occupe une position intermédiaire, servant de tampon entre le noyau et la périphérie.

Dans cette configuration, les nations du noyau exercent leur domination sur la périphérie par des moyens économiques, politiques et militaires. En retour, la périphérie réagit par des mouvements de résistance, tels que des mouvements sociaux, des révoltes nationalistes et des luttes anti-impérialistes. Pour Wallerstein, la mondialisation amorcée avec l'ère moderne a mis en place un système mondial où la diversité culturelle a souvent été étouffée, au profit de la domination économique et politique des régions du noyau. Il estime que l'homogénéisation culturelle a joué un rôle crucial dans l'établissement de l'économie capitaliste mondiale, en facilitant la diffusion des valeurs marchandes et la marchandisation des biens culturels.

Cependant, Wallerstein souligne également que la diversité culturelle a persisté dans les régions périphériques et au sein des groupes marginalisés. Ces différences culturelles ont souvent été exploitées par les nations du noyau dans le cadre de leur processus d'extraction des ressources et de main-d'œuvre des régions périphériques, ce qui montre une forme de résistance culturelle face à l'homogénéisation imposée par le noyau. On peut également consulter : The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century.

Dans la première partie de cette étude, nous avons exploré la dynamique de Venise et de la Méditerranée, berceaux du nationalisme arménien sur la longue durée du processus de modernisation. Nous avons ainsi esquissé la généalogie d'un nationalisme, en analysant les territoires et les acteurs (les Arméniens catholiques ottomans, les Mekhitaristes) qui en sont à l'origine. Dans cette partie, l'analyse porte sur le développement du nationalisme arménien à Venise, et sur sa diffusion dans les territoires ottomans. Nous examinerons comment les dynamiques culturelles et politiques des Arméniens sur ces territoires ont évolué jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, et comment les politiques de la communauté arménienne ottomane ont permis la propagation du nationalisme arménien.

Ce chapitre explore le nationalisme arménien et son principal foyer d'influence : l'Empire ottoman. Le processus de modernisation et d'occidentalisation des nations ottomanes a débuté sous les règnes des sultans Selim III (1789-1807) et Mahmut II (1808-1839). Dans une société ottomane traditionnelle, où les communautés religieuses (*millet*) étaient prédominantes et la suprématie musulmane assurée, l'Empire a tenté de maintenir son unité face aux nationalismes croissants. Les réformes des Tanzimat (1839) et de l'Édit de Réforme (1856) ont introduit l'égalité de la citoyenneté et des éléments d'occidentalisation, en promouvant des politiques culturelles occidentales et libérales, notamment dans les domaines de la culture, de l'art et de la littérature. Cette période marque un moment de grande productivité et créativité pour l'Empire et ses différentes communautés.

Ainsi, le territoire ottoman devient d'une part une arène de confrontation entre nationalismes émergents, mais d'autre part, un espace où les productions culturelles favorisent des rencontres et des échanges entre ces mouvements nationalistes. Cependant, cette période prend fin avec l'avènement d'Abdülhamid II (règne 1876-1909) en 1876, et se clôt progressivement avec les guerres de Tripoli, des Balkans et la Première Guerre mondiale, où les puissances dures prennent le dessus, laissant un héritage complexe.

Ce chapitre analyse les défis qui ont entravé la visibilité de cet héritage culturel et nationaliste, l'opposition de l'Empire au nationalisme, le statut des Arméniens dans les empires byzantin et ottoman, ainsi que le rôle du nationalisme ottoman, qui englobait également les nationalistes arméniens. L'étude portera également sur l'influence des écoles communautaires dans la diffusion des idées nationalistes.

1. Le bouleversement de la topographie culturelle du territoire

1.1 Le nationalisme arménien : un phénomène criminalisé

Si le nationalisme est un phénomène conjoncturel, le nationalisme arménien est, quant à lui, souvent perçu comme un phénomène criminalisé dans le contexte de l'histoire de l'Empire ottoman. L'une des principales raisons pourrait être que le génocide arménien, symbolisé par les massacres de 1915, n'a pas encore fait l'objet d'une réconciliation en Turquie. Le nationalisme représentait l'esprit de l'époque et était souvent considéré comme la cause de l'effondrement des empires multinationaux. Dans ce contexte, le nationalisme arménien au sein de l'Empire ottoman est fréquemment blâmé.

La prise de la Bastille en 1789 a marqué le début de ce que l'on appelle le long XIXe siècle, se prolongeant jusqu'en 1917, avec l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale. Cet événement symbolique a engendré des courants intellectuels et politiques ayant profondément influencé la pensée et l'action en Europe. La notion de nation s'est imposée comme une institution centrale de pouvoir, dans laquelle une nouvelle classe sociale dominante cherchait à concurrencer l'aristocratie. La construction de la nation et le développement du nationalisme ont, comme le souligne Henri Lefebvre, laissé une empreinte durable sur le tissu social. Cette dynamique peut être examinée à travers la perspective des espaces de représentation, révélant l'ampleur des effets de cette construction sur les relations sociales et politiques [285].

[285] Henri Lefebvre : *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, « Ethnosociologie », 4e édition, 2000, p.336. Henri Lefebvre situe l'émergence du nationalisme en Europe au XVIIIe et XIXe siècles, comme une réponse directe à l'essor des sociétés capitalistes. Il postule que le capitalisme a suscité un sentiment d'aliénation et de dislocation chez les individus, perturbant profondément les structures sociales et les modes de vie traditionnels. Selon Lefebvre, ce bouleversement a engendré une quête de nouvelles formes d'identité et d'appartenance, souvent exprimées sous des termes nationalistes. Cependant, il critique le nationalisme, qu'il considère comme une construction identitaire fallacieuse, fondée sur l'exclusion et la division, plutôt que sur l'inclusion et la solidarité. Pour Lefebvre, le nationalisme est un instrument utilisé par les classes dirigeantes pour diviser et contrôler les classes ouvrières. Au lieu de s'unir contre leurs oppresseurs communs, les travailleurs sont fréquemment montés les uns contre les autres sur des bases nationalistes. Lefebvre estime que la lutte contre le nationalisme est cruciale dans le combat pour la justice sociale et la libération. Selon lui, une véritable libération ne serait possible qu'avec la fin du capitalisme et l'établissement d'une société socialiste, où les identités et les cultures pourraient s'exprimer sans les divisions nationalistes. En résumé, Lefebvre interprète le nationalisme des XVIIIe et XIXe siècles comme une réaction à la dislocation causée par le capitalisme. Il le critique cependant comme une forme d'identité fallacieuse, délibérément utilisée pour diviser les individus. Pour Lefebvre, combattre le nationalisme est un élément essentiel de la lutte pour la justice sociale et la libération.

Le XIXe siècle a été l'une des périodes les plus dynamiques, douloureuses, et éprouvantes pour l'ensemble de la communauté ottomane. Cette époque a vu l'effondrement de plusieurs empires et la création d'États-nations. À mesure que l'esprit du temps, incarné par le nationalisme et les révoltes nationalistes, s'empare de l'Empire, les communautés ottomanes déclarent leur indépendance l'une après l'autre et se détachent de l'Empire. Les Grecs ottomans, l'une des communautés les plus importantes de l'Empire ottoman, entament leur sécession en 1821, un processus qui se conclut en 1826. À la suite des défaites de l'Empire face à la Grande-Bretagne, la France et la Russie, un Royaume grec est établi en 1832 dans une petite région comprenant le Péloponnèse et Athènes, séparée de l'administration ottomane et placée sous la protection de ces puissances. La Bulgarie, avec le soutien de la Russie, devient une principauté ottomane par le traité de Berlin de 1878, avant d'accéder à l'indépendance en 1908. La Serbie, le Monténégro, et la Bosnie-Herzégovine obtiennent également leur détachement en 1878, tandis que la Valachie et la Moldavie s'unissent pour former le Royaume de Roumanie en 1881.

À la veille de la Première Guerre mondiale, l'Empire se retrouve confronté à des nationalismes émergents parmi les Arméniens et les Turcs islamistes, exacerbés par la guerre de Tripoli (1911-12) et les guerres balkaniques (1912-13). Parmi les Arméniens ottomans, certains négocient avec le sultan en quête d'une autonomie ou d'une principauté, souvent avec le soutien de la France et de la Russie, à l'instar de la Grèce. D'autres préfèrent demeurer au sein de l'Empire et collaborent avec les Turcs islamistes en faveur d'une modernisation. Toutefois, au fil du temps, les nationalistes turcs islamistes parviennent à un compromis avec le sultan, et la faction arménienne favorable à l'autonomie se retrouve isolée. Sous le contrôle du Comité Union et Progrès, les Arméniens ottomans subissent les violences du génocide qui se déploient dans le contexte de la Première Guerre mondiale.

Les soulèvements arabes pour l'indépendance, commencés en 1916 et ayant pour théâtre le Yémen et la Syrie, finissent par priver les Arméniens ottomans de toute possibilité de justice après le génocide. Les tribunaux mis en place dans l'immédiat après-guerre n'aboutissent pas. Face à ce qu'ils perçoivent comme la « trahison » des chrétiens d'Europe et des Arabes musulmans, l'Empire ottoman se transforme rapidement en une entité turque et musulmane, et se déclare république cinq ans plus tard. Quant à la République démocratique d'Arménie fondée en 1918 dans le Caucase du Sud, elle est absorbée par l'Union soviétique en 1920 après l'invasion de l'Armée rouge.

Cet héritage de l'Empire ottoman a marqué les États post-impériaux, notamment la République d'Arménie de 1991 et la République de Turquie de 1923, ainsi que leurs diasporas. Le génocide plane tel une épée de Damoclès au-dessus des relations culturelles, humanitaires, et diplomatiques entre les deux nations, jetant une ombre durable sur les processus géopolitiques. Même cent ans après les événements, le conflit reste vivace. Du côté turc, le nationalisme arménien et ses manifestations sont considérés comme des menaces, tandis que du côté arménien, tout ce qui se rapporte à la Turquie ou à l'Empire ottoman est souvent associé au génocide. En résumé, pour de nombreux Arméniens ottomans, l'identité arménienne est irrémédiablement liée au génocide. Ceux qui prônent la paix et la réconciliation demeurent malheureusement minoritaires.

1.2 Le risque d'une interprétation centrée sur le génocide - cacher le patrimoine culturel

Il s'agit d'une question complexe et aux multiples facettes. D'une part, il y a la question des crimes de guerre, mais se concentrer uniquement sur le génocide et cette période occulte l'héritage culturel et politique, en particulier. Plus précisément, cela limite notre capacité à réaliser une analyse scientifique complète de cet héritage. Les génocides n'aboutissent-ils qu'à la perte de vies humaines ? Qu'en est-il du génocide culturel ? Quelles valeurs, ainsi que quelles productions culturelles et artistiques, l'Empire ottoman dans son ensemble a-t-il perdues dans ce processus

Or, les Arméniens ottomans, tout comme d'autres communautés de l'Empire, constituaient l'un des éléments fondateurs de cette structure qui a perduré pendant plus de six siècles. Leur héritage remonte à la période byzantine et s'étend sur des siècles de présence sur ces territoires. C'était l'une des communautés les plus influentes, avec des contributions majeures à la vie culturelle, artistique, politique et économique de l'Empire ottoman. Le nationalisme arménien a été l'une des forces qui ont marqué la politique culturelle ottomane. Les intellectuels ottomans, les sultans et *Bab-ı Âli* ont travaillé conjointement à la diffusion des stratégies du nationalisme arménien (et d'autres nationalismes) dans tout l'Empire, avant que ceux-ci ne se militarisent. Ainsi, un focus arménologique restreint aux seules questions du génocide et des positions politiques qui en découlent pourrait occulter l'héritage culturel bien plus large des Arméniens ottomans.

Cette approche peut même minimiser ou sous-évaluer les productions culturelles collectives des Arméniens et des autres communautés impériales (souvent organisées autour de leurs affiliations religieuses), contribuant ainsi à une vision partielle et parfois erronée de l'Empire. Le risque est alors de figer les perceptions dans des catégories rigides, telles que « chacun pour son

empire », et d'empêcher une compréhension d'ensemble plus nuancée, tout en limitant la possibilité d'un inventaire et d'une interprétation globale et fiable du patrimoine culturel impérial, car l'analyse reste centrée sur les preuves du génocide.

Pourtant, l'univers des Arméniens ottomans, tout comme celui d'autres communautés de l'Empire, est d'une richesse et d'une diversité considérables, que ce soit en termes d'acteurs, de formes de répression, de terroirs, de conflits ou de compromis. Le génocide et les débats qui l'entourent ne représentent qu'une part de cet univers complexe. L'un des objectifs de cette étude est donc de contribuer à une compréhension plus large de « ce qui a été réellement perdu avec le génocide », notamment dans le contexte du nationalisme arménien et du théâtre moderne.

1.3 Les zones de génocide : la destruction du tissu ancien d'un territoire

Le génocide arménien fait partie d'une série d'événements qui ont profondément modifié la topographie culturelle de l'Empire ottoman. Compte tenu de la structure démographique, politique et culturelle des empires byzantin et romain d'Orient, il s'inscrit dans une série d'événements représentant des changements radicaux dans le tissu politique et culturel historique et millénaire de ce territoire. Il s'agit d'une des transformations démographiques massives qui ont eu lieu dans l'Empire ottoman pendant la période intense de bouleversements entre 1911 et 1920. L'exclusion des non-musulmans des frontières politiques, les migrations forcées ou l'élimination physique de ces populations ont entraîné une rupture majeure dans une trajectoire séculaire. Ce processus s'inscrivait bien entendu dans un contexte plus large. À la sortie de la Première Guerre mondiale, l'Empire se retrouve sur un territoire dont la topographie culturelle et la démographie ne seront plus jamais les mêmes, un bouleversement qui s'observe également à l'échelle mondiale. L'entrée en guerre des États-Unis en 1917, suivie de la fin du conflit, ouvre un nouveau chapitre dans les systèmes mondiaux analysés par Wallerstein.

La période de génocide dans l'Empire ottoman a commencé en 1913 avec les Roums, en 1915 avec les Arméniens et les Assyriens, et en 1919 avec les Roums pontiques, selon les dates officiellement reconnues. Ainsi, une grande partie du territoire ottoman est devenue une zone de génocide, un espace où des actes systématiques et délibérés de violence, de persécution et de destruction ont été commis contre des groupes ethniques, religieux ou sociaux spécifiques. Dans le cadre de la désintégration d'un empire, de telles atrocités de masse se sont souvent produites dans certaines régions.

Avec sa structure décentralisée, l'Empire ottoman était cosmopolite à bien des égards : religieux, culturel, linguistique, ethnique, confessionnel, et plus encore. C'était un espace de « multiplicité » dans tous les sens du terme, ce qui se reflétait également dans les interactions, les représentations territoriales et le monde intellectuel ottoman. Une polyphonie idéologique succédait à l'unité imposée. Cependant, après la Première Guerre mondiale, l'Empire s'est transformé en État-nation, un changement de régime qui a redéfini ses priorités. L'État nouvellement formé a été conçu pour être ouvert exclusivement aux citoyens turcs et musulmans. Dès lors, le patrimoine impérial — littéraire, théâtral, musical, etc. — a commencé à être turquifié, et toutes les productions relevant du territoire national ont été perçues comme turques et, par extension, musulmanes.

Le territoire où fut fondé l'Empire ottoman a alors entamé une période de transformation historique, perdant les qualités qu'il avait préservées durant des millénaires. La diversité littéraire, autrefois marquée par la pluralité des alphabets et des langues, a pris fin avec la révolution de l'alphabet de 1928. Avec l'adoption de l'alphabet latin et la désignation du turc comme langue officielle, ainsi que la suppression progressive de l'enseignement des autres langues, l'accès aux œuvres de l'époque ottomane est devenu de plus en plus difficile. Les communautés ottomanes, qui jouissaient jadis d'un statut d'influence, ont été reléguées au rang de « minorités » et ont perdu leur voix dans l'historiographie et dans la sphère publique. Parmi ces communautés, les Arméniens ottomans ont particulièrement souffert de ce processus.

Ainsi, le programme de l'intelligentsia ottomane s'est poursuivi durant la période républicaine, avec des questions d'identité persistantes : arabisation, occidentalisation ou turquification ? En d'autres termes, la domination devait-elle appartenir aux porteurs de *sarık* (turbans, symboles des religieux), de *fes* (symboles des modernistes) ou de *kalpak* (symboles des kémalistes) ? Ce conflit, au cœur des tensions internes et externes, a défini la trajectoire de l'État-nation naissant.

1.4 La « mémoire multiple » menacée - du pluriel au singulier

À l'aube du XXe siècle, l'Empire ottoman a perdu son existence ainsi que sa mémoire pluraliste et multiculturelle[286]. La mémoire collective qui unissait les communautés ottomanes a commencé à se désintégrer. Jusqu'au XXe siècle, la composition ethnique, culturelle, religieuse et linguistique du Moyen-Orient et de la Méditerranée orientale était souvent perçue ou représentée dans la littérature et les discours comme se limitant aux populations arabes, perses et turques. Cependant, jusqu'à peu avant le tournant du XXe siècle, une langue littéraire et parlée multilingue y prévalait. La culture écrite et parlée de ces régions, qui incluait non seulement des langues européennes, mais aussi des langues utilisées par les Juifs hispanophones de Séfarades, les Arméniens turcophones et les Grecs orthodoxes, a progressivement commencé à disparaître. Le déclin des Européens et des Américains après la Première Guerre mondiale, ainsi que la fin des activités missionnaires, ont encore réduit cette diversité linguistique et culturelle.

Cette transformation est moins évidente dans les études d'arménologie, souvent focalisées sur la période du génocide. Pourtant, les Ottomans lisaient et écrivaient dans de nombreuses langues, dans un contexte culturel enrichi par le nationalisme. Dès les années 1850, la production culturelle ottomane a suivi deux voies : d'une part, les sujets ottomans de différentes religions, langues et nationalités produisaient dans la langue ottomane ; d'autre part, chaque communauté créait pour elle-même, dans sa langue maternelle, alimentant ainsi la diversité culturelle et les tendances nationalistes. La langue ottomane, ainsi que les productions en arménien, ladino, grec, arabe, persan, hébreu et d'autres langues, ont généré un éventail d'influences, à la fois dans les provinces et les villes, et au-delà des frontières de l'Empire.

Historiquement, cela s'est toujours vérifié : depuis les empires byzantin et romain, la topographie culturelle de ce territoire est demeurée multilingue et multi-identitaire. Au fil des siècles, les acteurs ont certes changé, mais le caractère du territoire a été préservé jusqu'aux premières années du XXe siècle, moment où les puissances dures ont commencé à dominer les terres ottomanes de toutes parts.

[286] Pour un exemple concret de cette préservation dans un quartier spécifique à l'époque républicaine, on peut consulter Nora Seni : *Souvenirs polyphoniques*, ANKA, 7-8, 1989, CNL, Paris, pp. 107-110 ; « Çok Sesli Anılar *» Seni Unutursam İstanbul*, Kitap Yayınevi, 2011, pp. 89-92.

1.5 Les représentations dans le monde intellectuel des lecteurs ottomans

Johann Strauss offre des éléments qui permettent de comprendre la topographie culturelle de l'Empire ottoman. Selon lui, la population « lectrice » de l'Empire au XIXe siècle différait considérablement de celle de l'Europe. De la même manière que les villes ottomanes ne correspondaient pas à la définition de la ville européenne selon Weber, le profil de l'« acteur lettré » ottoman ne s'alignait pas non plus sur le modèle européen. Dans l'Empire ottoman, aucune nation n'était entièrement alphabétisée, et il n'existait pas non plus de production littéraire qui émanait exclusivement d'une seule nation. Au contraire, des groupes comme les Turcs, les Grecs, les Bulgares, les Arméniens, les Juifs, les Arabes, ainsi que les *Freng*s et les Levantins, composaient ensemble la nation lectrice de l'Empire ottoman.

En raison de cette diversité d'identités et de langues, il était difficile de créer des identités littéraires nationales distinctes, comme dans la « tradition des littératures nationales » de l'Europe occidentale[287]. Le monde intellectuel des communautés ottomanes était en effet trop varié pour se réduire à une seule langue ou à une seule nation. Il comprenait des exemples qui ne correspondaient pas au paradigme nationaliste européen. Ainsi, des Grecs orthodoxes (Karamanlis) parlaient le turc, des Arméniens utilisaient le turc, des Turcs lisaient l'arménien, des Bulgares lisaient et parlaient le grec, et des Juifs lisaient et parlaient le français[288].

Cependant, jusqu'au XIXe siècle, relativement peu d'œuvres avaient été écrites et publiées. Celles qui l'étaient utilisaient des langues diverses comme le turc, le persan, l'hébreu, l'arabe, le grec (et le *karamanlı*), et l'arménien[289].

---

[287] Bien que de nombreuses langues aient été parlées dans l'Empire ottoman, très peu ont donné lieu à des œuvres écrites et imprimées jusqu'au XIXe siècle. Parmi celles qui ont produit des textes écrits, on compte le turc, le persan, l'hébreu, l'arabe, le grec et l'arménien. Cela souligne l'importance du théâtre en tant que moyen de communication pour atteindre les communautés analphabètes. Accessible à tous, cet art allie effets visuels et auditifs pour offrir une expérience qui se perçoit autant par les yeux que par les oreilles, à la manière d'un sermon religieux. Ainsi, il permettait de diffuser des messages à un public plus large, indépendamment de leur capacité à lire ou à écrire. Johann Strauss : « Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries) », Middle Eastern Literatures, 6.1, 2003, pp. 39-76, p. 42.

[288] Strauss, ibidem, pp. 39-76, p. 40.

[289] Le grec était également la langue des Bulgares et des Roumains instruits, dont beaucoup avaient été éduqués dans des écoles grecques. De même, les juifs utilisant l'hébreu employaient aussi le judéo-espagnol (ladino, écrit en alphabet Rashi), le grec ou d'autres langues. Les chrétiens arabophones utilisaient l'alphabet syriaque Karşûnî, tandis que le turc était couramment écrit en alphabets arménien et grec. Le bulgare est progressivement devenu l'une de ces langues. Quant au français, il acquit le statut de langue ottomane semi-officielle durant cette période. Il devint ainsi la langue de communication privilégiée des membres de la

Dans ce contexte, les représentations au sein du monde intellectuel des nations ottomanes étaient également très variées. Il existait des connexions et des réseaux intellectuels avec des références et des représentations communes, malgré la diversité linguistique, territoriale et religieuse. Les communautés ottomanes, structurées principalement autour de bases religieuses, se concentraient avant tout sur la lecture de leurs textes sacrés. Pour une grande partie de la population, l'alphabétisation consistait à lire le Coran, la Torah ou la Bible. Cependant, toutes les communautés lisaient également la philosophie et la littérature de l'Antiquité grecque et européenne[290] souvent traduites dans les langues de leurs communautés et en turc ottoman. Les œuvres de la philosophie et de la littérature orientales étaient également largement lues. Johann Strauss note que le canon littéraire traduit et les auteurs favoris étaient, de manière générale, similaires pour les Turcs, les Grecs, les Arméniens, les Bulgares et les Juifs[291].

Les Ottomans lisaient aussi les œuvres des autres communautés, et l'apprentissage de différents alphabets permettait l'accès à la littérature turque écrite dans des alphabets variés. De nombreux Turcs, par exemple, savaient lire l'écriture arménienne pour accéder à ces textes. Cette période, surnommée l'« âge des dragons » en raison de l'intensité des échanges de traduction, fut probablement celle où l'Empire ottoman traduisit le plus de textes dans toutes ses langues. Les littératures européennes étaient traduites vers l'arménien et le turc, tandis que le turc était traduit vers l'arabe et vice versa, tout comme l'arabe était traduit en turc. Ces traductions incluaient des œuvres de science, de religion, de littérature, ainsi que du folklore, des livres de cuisine, des récits populaires de la tradition islamique (comme Kerem et Aslı, Tahir et Zühre, Shah Ismail et Gülizar), des contes des Mille et Une Nuits, et des blagues de Nasrettin. On retrouvait aussi des histoires

communauté ottomane, musulmans, chrétiens et juifs, notamment chez les juifs séfarades de la classe supérieure. Strauss, ibidem, pp. 42-43.

[290] Les influences françaises étaient nombreuses, notamment celles de Balzac, Dumas, Victor Hugo, George Sand, Eugène Sue, Jules Verne et même Pigault-Lebrun, qui ont tous marqué la littérature théâtrale moderne par leurs œuvres. Ces auteurs ont profondément influencé les milieux littéraires ottomans et ont contribué à façonner les goûts culturels, en particulier dans les cercles éduqués, où leurs œuvres ont servi de référence dans la création théâtrale et littéraire.

[291] Johann Strauss : « Osmanlı İmparatorluğunda Kimler Neleri Okurdu ? (19. ve 20. Yüzyıllar). Tanzimat ve Edebiyat : Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür », M. F. Uslu et F. Altuğ (ed.), İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, (pp. 3-64), pp. 33-35.

religieuses, des vies de saints, ainsi que des traductions de la littérature populaire occidentale et de la littérature contemporaine arménienne[292].

L'une des pertes significatives de l'Empire ottoman dans le processus de génocide a été celle de cette masse lettrée et de son environnement de production culturelle. Ceux qui composaient cette élite intellectuelle ont quitté le territoire ottoman ou sont entrés dans la clandestinité, perdant ainsi leur pouvoir et leur visibilité dans la sphère publique[293]. Les autres nations de l'Empire ottoman disposaient d'une « terre d'asile » dans un contexte où chacune d'elles construisait son propre État-nation. Cependant, ce ne fut pas le cas des Arméniens ottomans. Ils avaient établi un réseau solide au sein de l'Empire, nourri par les mouvements nationalistes ; toutefois, à mesure que l'Empire évoluait vers une structure d'État-nation, ce réseau perdit son influence.

Dans ce processus, la langue, la culture et la religion sont devenues les éléments essentiels qui ont permis à la communauté arménienne apatride de maintenir son unité à travers le monde, et ce, jusqu'à la création de l'Arménie en 1991. De plus, la lutte pour que l'État turc reconnaisse le génocide a contribué à cimenter cette unité. Au fil du temps, les réseaux culturels ont de nouveau joué un rôle central dans la cohésion de la communauté arménienne : l'édition et le théâtre sont ainsi devenus des espaces d'identité pour la diaspora arménienne post-génocide dispersée dans le monde entier.

2. Le Conflit : le nationalisme comme fossoyeur d'Empires

2.1 Empires et États-nations : des ennemis irréconciliables

Selon Lacoste, en termes géopolitiques, un État-nation peut être défini comme un type d'État où la majorité de la population appartient à une même nation. Cette définition est pertinente

[292] Strauss, ibidem, pp. 48-49 Pour donner un exemple, après la révolution Jeune-Turc de 1908, Gerasimos Alexandratos, libraire sur le *Yüksek Kaldırım* à Istanbul, vendait les livres suivants : Aleksios, Avraam, Şah İsmail, Âşık Kirem, Kioroğlu, Yenovefa, Nasdradin Hotzas, Âşık Garib, Âşık Ömer, Ünlü Kioroğlu (ibidem, pp 50-51).

[293] Avec une méthodologie rigoureuse propre à un ingénieur, il dresse un profil détaillé des écrivains ayant choisi la clandestinité durant le déclin de l'Empire ottoman. Sa liste inclut de nombreux intellectuels ottomans musulmans. En particulier, après l'effondrement de l'ottomanisme en tant qu'identité supranationale et l'instauration d'une ligne politique turque et islamiste, nombre de ces intellectuels musulmans d'origines diverses ont cessé de produire ou ont vu leur travail sombrer dans l'oubli. Herkül Millas : *Türk ve Yunan Romanlarında « Öteki » ve Kimlik* (L'autre et l'identité dans les romans turcs et grecs), 2005, İletişim Yayınları, İstanbul.

non seulement d'un point de vue rétrospectif, mais également dans une perspective prospective et stratégique. En revanche, un empire est une entité politique qui contrôle plusieurs peuples ou nations sur son territoire[294]. Ces deux types d'entités sont « dissemblables » et relèvent de paradigmes distincts : ils ne peuvent coexister harmonieusement. En effet, les États-nations sont les fossoyeurs des empires, tandis que les politiques impériales et coloniales des empires emprisonnent les nations[295].

Les empires reposent sur deux piliers : la différence et la hiérarchie. Au sein de ces structures, certaines populations sont considérées comme supérieures, et d'autres, inférieures. La différenciation dans un empire peut se fonder sur la religion, comme dans le système des *millet*s de l'Empire ottoman, ou sur des distinctions ethniques — Arméniens, Géorgiens, Russes, etc. Les empires ottoman et russe étaient structurés autour d'institutions dirigeantes et de citoyens ordinaires, et n'étaient pas des empires exclusivement turcs ou russes. Ces mécanismes permettaient de gouverner des unités ethniques (y compris les Turcs et les Russes) sous l'hégémonie des élites turques et russes.

Les nations, dans leur forme idéale, diffèrent de cette structure. Les membres d'une nation ne sont pas les sujets d'une élite dirigeante, mais sont supposés être, du moins en théorie, des citoyens égaux. Une nation est une communauté où les individus sont censés être horizontalement égaux et, dans la mesure du possible, homogènes.

Le nationalisme agit comme l'effet de distanciation de Brecht pour un empire[296] : il aliène et confronte l'Empire, le forçant à se voir de manière étrangère et brutale. Il appelle à une vigilance constante et, ontologiquement, il se pose en bourreau de l'Empire. C'est pourquoi le nationalisme se révélait particulièrement provocateur dans les territoires de l'Empire ottoman, constitués de communautés religieuses, dotés d'un tissu social hétérogène, et d'une structure décentralisée sans unité territoriale. L'idée d'État-nation qu'il véhiculait devenait ainsi le « fossoyeur historique » de

[294] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 594

[295] L'historien Ronald Grigor Suny interprète les atrocités commises contre les Arméniens en mettant en avant cette contradiction : les Arméniens se retrouvent au centre d'une tension et d'un conflit profonds entre les aspirations des États-nations et la nature des empires.

[296] L'effet d'aliénation de Brecht - *verfremdungseffekt*.

l'Empire, déclenchant une lutte entre « deux types idéaux » à la manière de Weber : l'État-nation contre l'Empire à l'« âge des extrêmes » tel que défini par Eric Hobsbawm[297].

2.2 Le nationalisme et le choc des civilisation

Dans le cas ottoman, outre le nationalisme, on assiste à ce que Samuel Huntington,[298] a qualifié de « choc des civilisations » entre une Europe dite civilisée et un Empire ottoman en déclin. Parallèlement, on observe aussi un choc des nationalismes et des modernismes à la fois au sein des communautés ottomanes et entre elles. En effet, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le territoire ottoman devient une arène où s'expriment les nationalismes de ses différentes communautés (*millet*s ou « nations »). Celles-ci s'opposent à l'État ottoman pour obtenir plus de droits et d'autonomie, mais également entre elles, cherchant à forger leurs propres identités nationales et cultures. C'est donc un espace de cohabitation, de confrontation, et de chevauchement de différents nationalismes.

De même, le processus d'occidentalisation et de civilisation a engendré des conflits de représentations au sein des communautés ottomanes et entre elles. Divers acteurs, y compris au sein de la communauté musulmane, incarnent des visions concurrentes, conflictuelles et parfois conciliantes de la modernité et du type d'occidentalisation à adopter pour préserver un empire affaibli. Ces tensions s'expliquent par des représentations historiques divergentes. Dans les nombreuses rivalités entre groupes ethniques ou religieux, l'antériorité culturelle ou historique est invoquée pour légitimer des revendications territoriales, de contrôle sur des ressources ou des populations. Ce phénomène s'inscrit également dans un choc des représentations géographiques, où des noms de lieux et des toponymes sont investis d'une dimension quasi sacrée, créant des « mères-patries » pour les nations en devenir ou des « communautés imaginées », selon l'expression de Benedict Anderson.

Enfin, cette période est marquée par un conflit d'idées philosophiques autour de concepts comme la liberté, l'égalité, la justice, et l'autodétermination. Les communautés ottomanes ont alors agi avec des objectifs spécifiques en matière de souveraineté et ont promu diverses représentations

[297] Eric Hobsbawm : *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (L'âge des extrêmes : Une histoire du monde, 1914-1991), Abacus, 1995.

[298] Samuel Huntington : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Le choc des civilisations et la refonte de l'ordre mondial), Macat Library, 2007

géopolitiques en rapport avec des notions politiques telles que la nation, la chefferie, la minorité, le clergé, le régime, et le référendum. Ensemble, ces représentations ont contribué à modeler le territoire ottoman en un espace complexe d'interactions et de confrontations nationales.

Le territoire ottoman illustre parfaitement les représentations fondées sur de grands groupes humains caractérisés par une riche diversité. Des groupes religieux, linguistiques, civilisationnels et sociaux (comme l'islam, le christianisme, le judaïsme, les francophones, les Levantins, les arabophones, etc.) y coexistaient, chacun développant ses propres analyses et stratégies pour naviguer dans ce phénomène géopolitique complexe. Les acteurs de ce contexte hétérogène avaient des objectifs uniques, qui motivaient leurs actions pour atteindre des buts spécifiques.

Dans ces affrontements, divers acteurs structurants jouaient un rôle clé, notamment les élus et les représentants d'institutions ou de collectifs, agissant dans le cadre du système politique et social de l'Empire. Leur mission était de proposer des actions pour le territoire en visant l'intérêt général, que ce soit à l'échelle locale, régionale, nationale ou même internationale. À côté de ces acteurs institutionnels se trouvaient des acteurs associatifs, tels que les organisations autour des églises ou des institutions étatiques influençant les relations internationales, ainsi que des organisations locales, intergouvernementales, et des intellectuels indépendants.

Dans la « vision d'ensemble » de ces acteurs, on observe une imbrication de plus en plus complexe entre trois catégories : les acteurs économiques et professionnels, les acteurs publics, et enfin les acteurs civils. Cette imbrication était souvent involontaire, voire concurrentielle, et parfois même chaotique. Chaque représentation, portée par ses acteurs respectifs, mettait en avant les territoires potentiellement explosifs, où « l'étincelle pouvait jaillir », notamment à travers des formes d'expression telles que le théâtre, capable de captiver les esprits et les cœurs[299].

2.3 Le territoire d'influence : L'essor de centralisation au sein de l'Empire

Dans le cadre de l'analyse du système mondial, l'année 1917 représente la consolidation du nouvel ordre mondial, initié avec la révolution industrielle des années 1860, selon l'analyse systémique de Wallerstein. Durant cette période, le territoire ottoman a été transformé en une sphère d'influence géopolitique et géoculturelle dominée par les pays du centre[300]. À partir du

[299] Loyer, ibidem, pp. 52.55

[300] Immanuel Wallerstein : *The Modern World-System III The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s-1840s* (Le système mondial moderne III La deuxième époque de la

milieu du XIXe siècle, la plupart des colonies des puissances centrales européennes étaient devenues des États souverains, et les empires cherchaient à survivre face à la montée du nationalisme et à l'expansion du capitalisme. Dès le premier quart du XXe siècle, la politique ottomane commença à s'orienter vers la formation d'un État-nation, s'éloignant progressivement du modèle impérial.

Autrefois, il n'était pas question d'abandonner les territoires arabes encore sous contrôle ni de marginaliser les sujets ottomans, tels que les Juifs, les Grecs et les Arméniens. L'idée dominante était de créer une nation impériale à l'intérieur de l'Empire : un Empire qui persisterait sous une forme nouvelle et adaptée aux exigences modernes, capable de rivaliser avec les États-nations plus homogènes d'Europe. Ainsi, l'objectif des efforts de modernisation entrepris par divers acteurs était de garantir la survie de l'Empire.

Dans les années 1840, le nationalisme arménien ne visait ni la conquête ni la préparation d'un conflit, contrairement aux mouvements nationalistes qui surgiront dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les acteurs de ce nationalisme cherchaient à renforcer les liens avec les compatriotes des provinces. Ce nationalisme des années 1840, centré sur les idées d'« union », de « fraternité » et d'« aide » aux Arméniens des provinces, s'est développé dans des villes comme Padoue, Venise et Istanbul.

L'ancienne capitale ottomane offrait un terrain propice pour faire germer ce mouvement, qui s'épanouissait également à Paris et atteignait son apogée à Van, au cœur de l'Arménie historique[301]. Toutefois, l'oppression croissante subie par les Arméniens dans les provinces orientales contribua à la militarisation de leur nationalisme, entraînant une intervention croissante

grande expansion de l'économie mondiale capitaliste, 1730-1840), University of California Press ; First Edition, With a New Prologue, 2011. Chapitre II : Struggle in the Core-Phase III : 1763-1815, pp. 55-126, Le traité de Paris de 1763 a notamment à la Grande-Bretagne de se positionner avantageusement pour réaliser un objectif qu'elle poursuivait depuis un siècle : prendre une avance décisive sur la France sur les plans économique, politique et militaire. Comme l'explique le chapitre III, intitulé « L'incorporation de vastes nouvelles zones dans l'économie mondiale 1750-1850 » (pp. 127-190), cette période marque une expansion de l'économie mondiale européenne qui, entre 1733 et 1817, a dépassé les limites établies lors du long XVIe siècle. Elle a incorporé de nouvelles régions dans la division internationale du travail, élargissant ainsi l'économie mondiale. Les premières régions incorporées étaient déjà des zones périphériques depuis le XVIe siècle, parmi lesquelles on compte principalement le sous-continent indien, l'Empire ottoman, l'Empire russe et l'Afrique de l'Ouest.

[301] Onnik Jamgocyan : *L'éveil de l'Arménie, Constantinople, Paris, Chouchi*. L'impossible royaume (1840-1880), Les Éditions du Bosphore, pp. 23-27

des puissances militaires. La Méditerranée, le territoire ottoman et la Transcaucasie, qui formaient une « zone de contacts » favorable au nationalisme arménien, devinrent alors des « zones de conflits », marquant la fin de cette ère et le début de la destruction des structures étatiques antérieures à l'ère des États-nations.

3. Le nationalisme arménien : une longue histoire, une indépendance tardive

3.1 Négocier l'indépendance au sein des empires

Pour Hovhannessian, l'Arménie se situe à l'ancien carrefour de l'Orient et de l'Occident, sur un plateau stratégique entre la mer Méditerranée, la mer Noire et la mer Caspienne. Ce plateau arménien a été le théâtre de nombreux jeux de pouvoir impliquant des civilisations telles que les Assyriens, les Mèdes, les Achéménides, les Parthes, les Sassanides, les Arabes, les Seldjoukides et les Mongols du sud et de l'est, ainsi que les Séleucides, les Romains, les Byzantins et les Croisés de l'ouest. L'ère dynastique de l'histoire arménienne s'est prolongée, avec des interruptions, sur près de deux millénaires. La période préchrétienne, couvrant plus de mille ans, est marquée par des interactions intenses avec les civilisations perse et hellénistique. Les dynasties des Ervandiens (Orontides), des Artaxiades (Artaxides) et des Arshakuni (Arsacides) ont dominé cette période, au cours de laquelle un empire arménien a même vu le jour au premier siècle avant J.-C. L'adoption du christianisme comme religion d'État au début du IVe siècle après J.-C. constitue un tournant majeur. La dynastie des Arshakuni s'est achevée au Ve siècle, avant une restauration monarchique sous les Bagratuni (Bagratides) au IXe siècle. La chute du dernier grand royaume arménien sur le Grand Plateau au XIe siècle a conduit à la formation d'un royaume exilé en Cilicie, situé à l'angle nord-est de la mer Méditerranée[302].

[302] Richard G. Hovannisian : « Introduction », *The Armenian People from Ancient to Modern Times, Volume I, The Dynastic Periods, From Antiquity to the Fourteenth Century*, Palgrave Macmillan, 1997, p. 7.

Encadré - Royaumes arméniens

Royaume d'Urartu (9e-6e siècle av. J.-C.)

Royaume d'Arménie (1er siècle avant J.-C. - 428 après J.-C.)

Dynastie des Artaxiades (189 av. J.-C. - 12 apr. J.-C.)

Dynastie des Arsacides (52-428 ap. J.-C.)

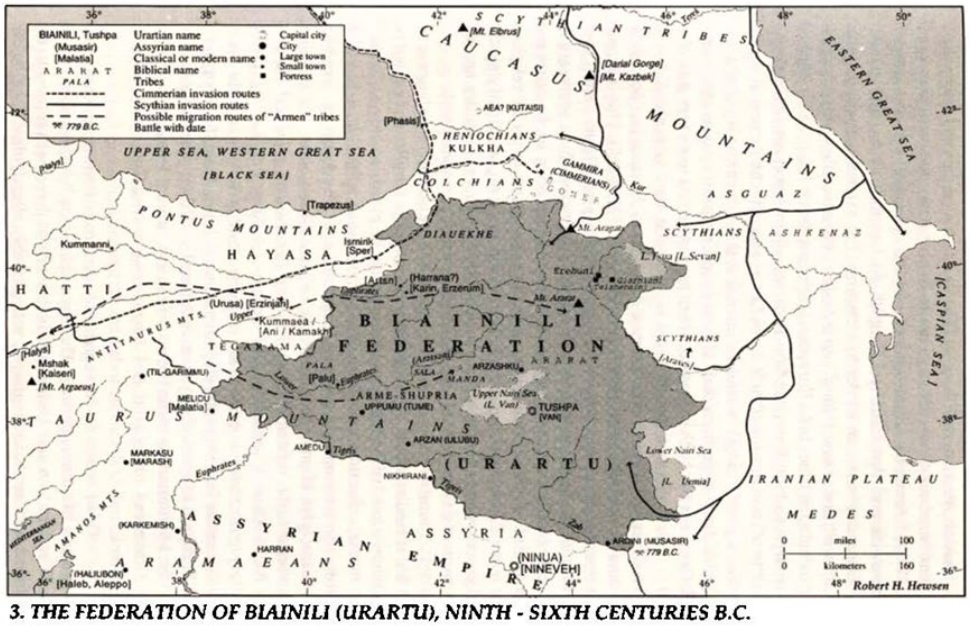
Royaume des Bagratides (885-1045 ap. J.-C.) (Invasions turques seldjoukides et chute du royaume)

Royaume de Cilicie (1080-1375 AD) (Invasions mongoles et fin du royaume)

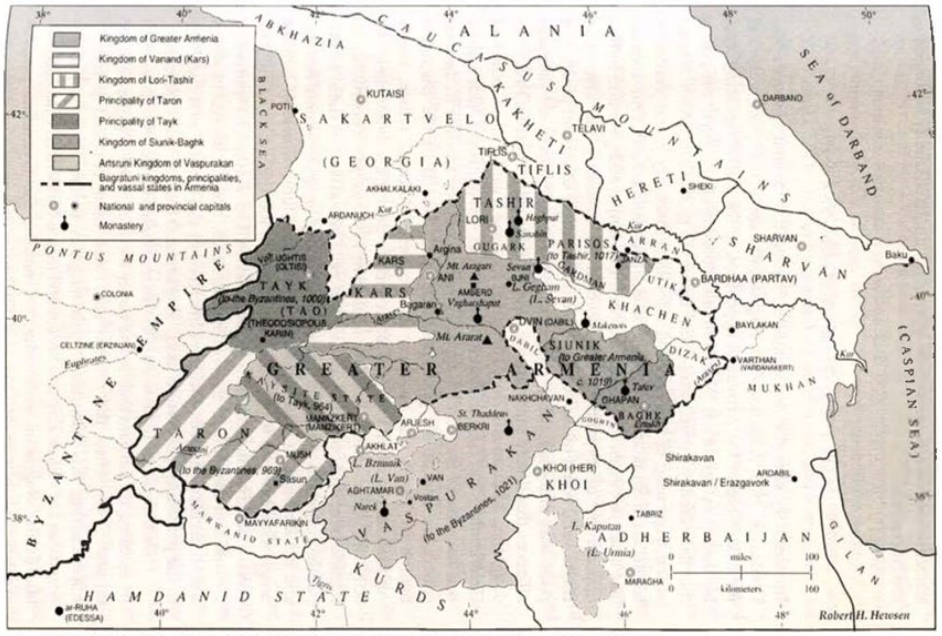
Les royaumes arméniens et leur histoire ont constitué le thème central des premières pièces de théâtre arméniennes, souvent associées à des récits religieux. On peut dire que ces premières œuvres avaient un but éducatif, visant à instruire le public sur les valeurs et les traditions historiques. Cependant, avec l'introduction du théâtre arménien à Istanbul, cette forme d'art a gagné en maturité et en sophistication. Cela a également permis la création de pièces abordant des questions éthiques concernant la royauté, telles que : « Comment un roi exemplaire devrait-il se comporter ? » Comment un roi exemplaire devrait-il se comporter ? Quelles « faiblesses » royales ont pu mener à l'échec du peuple ? Comment les rois devraient-ils diriger leurs armées ? Et à travers ces questions, des œuvres plus profondes et réfléchies ont émergé, ouvrant la voie à une exploration artistique des vertus et des responsabilités royales. À travers ces questions, des œuvres plus profondes et réfléchies ont émergé, ouvrant la voie à une exploration artistique des vertus et des responsabilités royales.



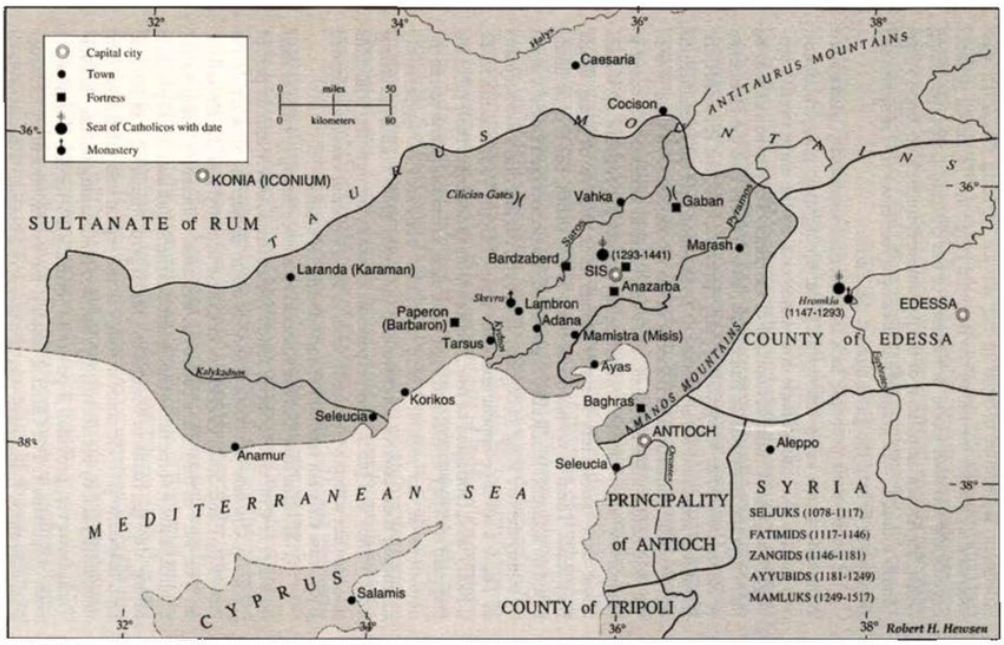
6. ARSHAKUNI / ARSACID ARMENIA, FIRST - FIFTH CENTURIES A.D.



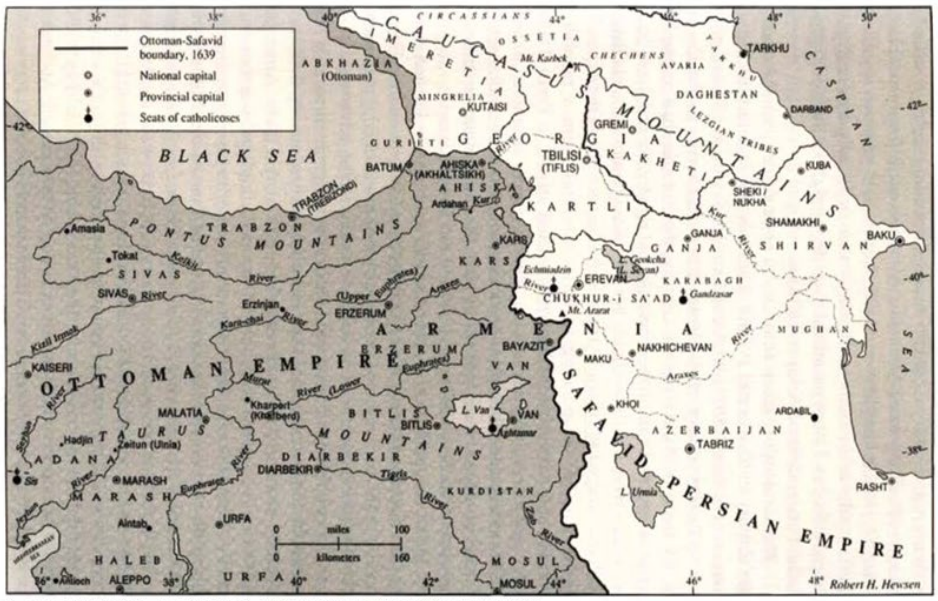
3. THE FEDERATION OF BIAINILI (URARTU), NINTH - SIXTH CENTURIES B.C.



9. ARMENIA IN THE BAGRATUNI / BAGRATID PERIOD, c. 885-1064 A.D.



10. THE ARMENIAN STATE IN CILICIA, c. 1080-1375 A.D.



1. OTTOMAN-SAFAVID PERSIAN TREATY OF 1639

Cartes de l'Arménie à différentes époques et la frontière ottomane-persane[303]

3.2 Les acteurs de la négociation : les familles royales

Les dynasties royales successives des Rubenyans, des Hetumyans et des Lusignans ont maintenu des liens étroits avec les États croisés et l'Europe. Confrontées à la menace des puissances musulmanes, ces familles ont tenté de surmonter les différences dogmatiques et hiérarchiques qui séparaient les Églises apostolique arménienne, orthodoxe grecque et catholique romaine. La chute du royaume de Cilicie à la fin du XIVe siècle n'a laissé que quelques poches isolées de vie

[303] Source: R. G. Hovannisian : *The Armenian people from ancient to modern times,* Volume II, p. 83 et Volume I, pp. 21, 65, 145, 275

arménienne semi-autonome : Zeytun en Cilicie, Sasun au cœur du plateau arménien et le Karabagh (Artsakh) à l'extrémité orientale de ce plateau.

L'Arménie est passée sous la domination de plusieurs dynasties musulmanes rivales, telles que les Turkmènes Akkoyunlu et Karakoyunlu, les hordes de Tamerlan, les Safavides et les Qajars de Perse, ainsi que les Turcs ottomans, qui ont conquis Istanbul au milieu du XVe siècle et se sont ensuite étendus vers l'est, en Cilicie et en Arménie proprement dite, au cours du siècle suivant. L'Église arménienne apostolique s'est vu confier la compétence sur les questions civiles et religieuses internes, mais en échange, elle devait assurer la conduite loyale de tous les membres de la communauté arménienne, veiller au paiement des impôts et au respect des autres obligations envers le sultan ou le shah au pouvoir.

Dans l'Empire ottoman, ce système de gestion communautaire a été progressivement affaibli par la décadence politique, économique et sociale, en particulier aux XVIIIe et XIXe siècles, ainsi que par l'infiltration de courants intellectuels et politiques inspirés des Lumières et de la Révolution française. Ces changements ont également touché la communauté arménienne (*millet*), d'abord par un renouveau intellectuel, puis par des projets et des pressions en faveur de réformes internes[304].

3.3 La question arménienne : le congrès de Berlin en 1878

Le régime des « Jeunes-Turcs », dans lequel les réformateurs arméniens avaient placé de grands espoirs, se révéla être le catalyseur de l'anéantissement des Arméniens ottomans. Les programmes sociaux et politiques arméniens avaient atteint la table de la diplomatie internationale lors du Congrès de Berlin en 1878, mais l'incapacité des puissances à résoudre la « question arménienne » a conduit à l'élimination finale des Arméniens ottomans et à leur expulsion de la plupart de leurs terres ancestrales. Les massacres généralisés de 1894 à 1896 furent suivis des pogroms de 1909 en Cilicie, puis du génocide arménien qui débuta en 1915 et culmina en 1922 avec l'incendie de Smyrne et l'exode final des Arméniens de Cilicie. Selon Hovhannisian, seule la partie orientale du plateau arménien fut épargnée par cette calamité grâce à l'établissement de la Russie dans la région au XIXe siècle.

[304] Hovannisian, ibidem, p. 9.

3.4 Caucase du sud : des « frères opprimés » à l'« ennemi du Tsar »

Malgré les pratiques discriminatoires et l'arbitraire exercés par les gouverneurs et bureaucrates du régime tsariste, les Arméniens de Russie ont réalisé des progrès significatifs au cours du siècle de domination impériale. À l'instar des Arméniens ottomans, ils ont connu une renaissance intellectuelle, fortement influencée par les courants sociaux, politiques et économiques européens. À la veille de la Première Guerre mondiale, en 1914, l'Empire russe comptait presque autant d'Arméniens que l'Empire ottoman. Ces derniers étaient devenus la communauté la plus prospère et à la croissance la plus rapide de la Transcaucasie, avec un territoire s'étendant de la mer Noire à la mer Caspienne, au sud des montagnes du Caucase.

La Première Guerre mondiale, le génocide arménien, les révolutions russes et la guerre civile ont toutefois gravement endommagé les infrastructures arméniennes dans les empires ottoman et russe. À la fin de la guerre, en 1918, la majorité des Arméniens avaient été tués ou déplacés. Pourtant, l'espoir était encore palpable. Soutenues par les États-Unis, les puissances alliées européennes, qui avaient vaincu l'Allemagne et l'Empire ottoman, s'étaient publiquement engagées à restaurer et à réhabiliter le peuple arménien. Cependant, la première expérience moderne d'indépendance arménienne n'a duré que de 1918 à la fin de 1920. Le refus des puissances alliées de soutenir leurs promesses par la force, combiné à la collaboration des nationalistes turcs dirigés par Mustafa Kemal Pacha et de la Russie soviétique sous V.I. Lénine, a conduit à l'écrasement de la République d'Arménie[305].

3.5 Le modèle à suivre : les Arméniens et la culture byzantine

Les Arméniens ont joué un rôle essentiel dans l'Empire byzantin, qui, à l'instar de l'Empire ottoman, était un empire multiethnique, multireligieux et multilingue, doté d'une structure décentralisée. Le territoire de l'Empire byzantin a été marqué par divers flux—commerciaux, financiers, migratoires et d'informations—qui ont créé et façonné la topographie culturelle de l'Empire, avec une forte présence d'acteurs arméniens. Ces derniers avaient une influence notable dans les « nœuds », des points stratégiques du réseau où se concentraient et se redistribuaient ces

[305] Hovannisian, ibidem, pp. 7-10.

flux[306].Les nœuds, souvent associés aux centres urbains, conféraient à ceux qui les contrôlaient un pouvoir significatif sur les échanges et la circulation au sein de l'Empire.

Les relations entre les communautés arménienne et byzantine ont également été marquées par des conflits, particulièrement sur des questions religieuses. L'Église arménienne, autonome par rapport à l'Église byzantine, conservait des traditions et des pratiques distinctes. Sous l'Empire romain, les Arméniens bénéficiaient d'une certaine autonomie, et le roi arménien était autorisé à maintenir une indépendance relative en échange de la reconnaissance de l'autorité romaine. Cependant, des tensions ont fréquemment surgi, notamment autour des questions religieuses et politiques.

Un événement marquant de ces relations a été la conversion du roi arménien Tiridates III au christianisme au début du IVe siècle, qui a représenté un tournant majeur dans l'histoire de l'Arménie avec des répercussions durables dans toute la région. À la suite de cette conversion, le christianisme est devenu la religion dominante en Arménie, et l'Église arménienne s'est affirmée comme entité indépendante. Cette autonomie a mené à des divergences importantes avec l'Église romaine, divergences qui ont culminé lors du Concile de Chalcédoine en 451, où l'Église arménienne a rejeté la doctrine de la double nature du Christ, adoptée par les Églises catholique romaine et orthodoxe[307].

3.6 La continuité : les Arméniens et l'Empire ottoman

Faroz Ahmet affirme que les Ottomans ont structuré, développé et étendu leur empire en suivant le modèle byzantin[308]. Selon Edmund Herzig, durant les périodes byzantine et ottomane, les Arméniens ont servi d'intermédiaires entre les chrétiens du Moyen-Orient, les acheteurs chrétiens occidentaux et les vendeurs musulmans[309]. Mehmet Genç explique que la diversité

[306] Dans le système territorial, les maillages, les centralités et les réseaux sont des « sous-ensembles » qui supportent des pratiques spatiales, tant économiques que politiques et culturelles, révélant la « production territoriale ». Claude Raffestin : Pour une géographie du pouvoir, Paris, Librairies techniques,1980, p.3.

[307] Razmik Panossian : *the Armenians: From Kings and Priests to Merchants and Commissars* (les Arméniens : Des rois et des prêtres aux marchands et aux commissaires), C. Hurst & Co., London, 2006, Chapter II and III, pp. 32-119.

[308] Feroz Ahmad : *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* (La Turquie à la recherche d'une identité), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014. Chapitre 1 : Osmanlılar : Devletten İmparatorluğa (1300-1789), pp. 9-22

[309] Edmund M. Herzig a en effet exploré l'influence de la famille arménienne et le développement de leurs réseaux commerciaux vers les marchés asiatiques dans son étude sur les marchands de Julfa. Aux XVIe et

commerciale de l'Empire ottoman constitue une tradition héritée des empires byzantin, romain et abbasside. Jusqu'en 1790, les Arméniens et les Sarrasins géraient les affaires financières de l'Empire ottoman. En 1760, la famille arménienne catholique des Düzyans prit le contrôle de la Monnaie ottomane, jouant un rôle clé dans l'introduction de la technologie moderne.

Sous Selim III, une nouvelle usine de poudre à canon fut construite par Arakel Dadyan, le premier inventeur ottoman. Formé dans les techniques de poudre à canon anglaises et hollandaises, il joua un rôle central dans cette avancée technologique. Selon Genç, le capitalisme s'est rapidement implanté dans l'Empire ottoman, en particulier avec l'industrialisation qui arriva « comme une toute nouvelle 'catastrophe' ». Cette transition est marquée par trois révolutions majeures entre 1770 et 1790 : la révolution industrielle, la révolution américaine et la Révolution française.

Jusqu'aux Tanzimat, les Ottomans s'appuyaient principalement sur les Bulgares, les Arméniens et les Grecs pour leurs relations avec l'Occident, en raison de leurs facilités linguistiques. Genç suggère que l'Empire ottoman, à cette époque, ne discriminait pas les individus en fonction de leur nationalité mais les nommait en fonction de leurs qualifications spécifiques. L'industrialisation et le capitalisme, selon lui, « sont arrivés dans l'Empire ottoman comme une toute nouvelle 'catastrophe' »[310].

Raymond Kévorkyan souligne que l'année 1850 est essentielle pour situer le rôle des Arméniens dans les mécanismes ottomans. Avant cette période, les Arméniens occupaient une position politique et militaire notable dans les six provinces orientales. Bien que l'image de l'Arménien soit souvent associée à celle d'un marchand, il est important de noter qu'avant la

---

XVIIe siècles, ces marchands arméniens de Julfa, une ville stratégique située sur les routes commerciales entre la Méditerranée et l'Iran, ont établi un vaste réseau commercial international. Celui-ci s'étendait de la côte atlantique de l'Europe jusqu'à l'océan Indien, illustrant ainsi l'importance de la communauté arménienne dans le commerce pré-moderne. Herzig décrit ce phénomène dans son ouvrage *The Armenian Merchants of New Julfa, Isfahan: A Study in Pre-Modern Asian Trade* (Oxford University Press, 1991), où il analyse comment les Arméniens de Julfa ont non seulement prospéré en tant qu'intermédiaires commerciaux, mais aussi étendu leur influence en tissant des liens avec de nombreuses régions et cultures.

[310] Dans son allocution prononcée le 8 décembre 2017 lors de la Conférence sur les Arméniens ottomans à l'Université Bilgi d'Istanbul, Mehmet Genç a mis en lumière le rôle économique des Arméniens dans l'Empire ottoman. Il a souligné que les Arméniens occupaient une place centrale dans divers secteurs économiques et avaient contribué de manière significative au commerce et à l'industrie ottomans.

Selon Genç, les Arméniens, ainsi que d'autres groupes comme les Grecs et les Bulgares, ont joué un rôle crucial en tant qu'intermédiaires entre l'Empire ottoman et l'Occident. Ils facilitaient les échanges en raison de leurs compétences.

seconde moitié du XIXe siècle, 80 % des Arméniens ottomans vivaient dans les zones rurales en tant qu'agriculteurs. À Bursa, qui devint un centre de l'industrie mécanique, les Arméniens développèrent leurs propres produits pour concurrencer ceux des Européens. Dans les six provinces arméniennes où l'industrialisation n'a pas eu lieu, l'artisanat et l'agriculture étaient les principales activités économiques.

Raymond Kévorkyan identifie 1850 comme un tournant majeur pour l'Empire ottoman, marqué par une crise économique qui pousse l'État à confisquer les biens des familles fortunées. C'est également à cette époque que le système financier européen pénètre l'Empire, notamment avec l'instauration de l'administration de la Dette publique (*Düyûn-ı Umûmiye*), dominée par des acteurs français et britanniques, qui obtient le droit de percevoir des impôts. Ce processus d'industrialisation change considérablement l'ordre économique et politique ottoman.

Kévorkyan souligne également l'impact de la loi sur l'apprentissage promulguée en 1911 par le Comité de l'Union et du Progrès. Cette loi, destinée à redéfinir les modèles de formation professionnelle, a rompu la tradition en obligeant les artisans arméniens à accueillir des apprentis non arméniens. Ce dispositif permet aux Turcs et aux Kurdes d'acquérir des compétences artisanales et professionnelles qui étaient historiquement réservées aux communautés non musulmanes. En bouleversant ces chaînes traditionnelles de formation, la loi contribue à un changement radical dans les dynamiques de production et de consommation au sein de l'Empire, réorientant progressivement les modèles économiques et les relations sociales de l'époque[311].

3.7 L'échec de l'ottomanisme - l'échec des réformes

Les efforts de réforme et de modernisation visant l'« égalité ottomane », amorcés avec l'Édit des Tanzimat (1839), qui marquait une orientation vers l'Occident, et renforcés par l'Édit de Réforme de 1856, ont été interrompus par l'avènement d'Abdülhamid II en 1876. La montée des révoltes balkaniques et, surtout, la guerre russo-ottomane de 1877-1878 ont conduit Abdülhamid II à s'allier aux islamistes et à créer les régiments *Hamidiye*. Les Turcs et les Kurdes se sont ainsi alliés, en opposition aux autres communautés d'Anatolie, notamment les Arméniens, les Assyriens

[311] Raymond Kévorkyan, Les Arméniens ottomans et les principes de nomination, Conférence sur les Arméniens ottomans, 8 décembre 2017, Université Bilgi d'Istanbul, Notes d'allocution.

et les Chaldéens, tout en protégeant la frontière iranienne. Le mouvement constitutionnaliste turc de Jeune Turquie a graduellement évolué vers l'absolutisme, ouvrant la voie aux massacres[312].

Les Jeunes-Turcs, représentés par le Comité de l'Union et du Progrès, étaient initialement plus « ottomanismes libéraux » et inclusifs. Arrivés au pouvoir en 1908, ils comprenaient des Arméniens ottomans et aspiraient à établir des constitutions garantissant l'égalité entre les nations ottomanes. Cependant, ils en vinrent progressivement à conclure que seuls les Turcs et les musulmans étaient aptes à gouverner l'Empire. Afin de maintenir l'unité impériale, certains réformateurs ottomans commencèrent à considérer l'« ottomanisme égalitaire », une tentative d'homogénéisation de l'Empire, comme une chimère politique. Parallèlement, des organisations arméniennes militantes furent fondées, dont la *Hınçak* et la *Taşnak Sütyun*, respectivement en 1887 à Genève et en 1890 à Tiflis. Les efforts de réforme et de modernisation visant l'« égalité ottomane », amorcés avec Sur la scène politique, les puissances dures ont pris le dessus, militarisant et marginalisant les mouvements nationalistes. L'euphorie engendrée par la réinstauration constitutionnelle en 1908 a été [313] par la révolte d'Adana en 1909, où environ 20 000 Arméniens

[312] Ronald G. Suny : *Looking Toward Ararat: Armenia in Modern History* (Vers l'Ararat : L'Arménie dans l'histoire moderne). Indiana University Press, 1993, p. 130-135.

[313] Dans son ouvrage sur la deuxième période constitutionnelle, Bedross Der Matossian débute par une anecdote saisissante qui illustre les contradictions de cette époque. La fraternité et la paix entre Arméniens et Turcs, bien que célébrées avec un enthousiasme débordant, semblaient n'être qu'un rêve partagé par une minorité. En effet, peu de temps après cet épisode, en 1909, survinrent la rébellion et le massacre d'Adana, révélant le décalage de ces idéaux avec la réalité des provinces anatoliennes. Le livre s'ouvre sur un discours prononcé lors d'une grande cérémonie à l'église arménienne apostolique Saint Grégoire l'Illuminateur (Surb Grigor Lusavorich) au Caire, organisée pour célébrer la révolution Jeune-Turc du 24 juillet 1908. Cet événement, orchestré par la Société révolutionnaire arménienne, réunit des personnalités musulmanes et chrétiennes de divers horizons ethniques. L'évêque Aghavnuni invita le juriste et érudit islamique Faris Nimr, rédacteur en chef du journal pro-britannique *Al-Muqaṭṭam*, à s'exprimer depuis l'autel. Nimr prononça alors un discours marqué par un fort appel à l'unité :

« Mes frères ottomans : Mesdames et Messieurs, je m'adresse à vous en tant que mes frères ottomans, sans épithètes ni titres, sans vénération ni glorification, car je ne trouve pas d'expression plus douce à l'oreille ottomane que cette simple phrase, et il n'y a pas d'expression plus désirable pour l'Ottoman et plus chère à son cœur que cette simple phrase après que nous ayons goûté à la douceur de la liberté ottomane et pris l'engagement de la fraternité et de l'égalité sous le patronage de notre empire. »

Nimr poursuivit son discours en soulignant l'égalité entre musulmans et chrétiens au sein de l'empire. À l'écoute de ces paroles et d'autres interventions similaires, la foule musulmane s'enflamma d'enthousiasme. À un moment marquant, certains membres soulevèrent Rashid Rida et l'amenèrent jusqu'à l'autel pour embrasser l'évêque arménien, scellant ainsi symboliquement cette fraternité. Bedross Der Matossian. 2004. *Shattered Dreams of Revolution From Liberty to Violence in the Late Ottoman Empire* (Rêves de révolution brisés De la liberté à la violence dans l'Empire ottoman tardif), Stanford University Press. pp. 1-2.

ont été tués suite à des craintes de la population musulmane d'Adana quant à l'établissement d'un royaume arménien indépendant en Cilicie. Entre 1909 et 1914, les relations avec les chrétiens non-musulmans se durcissent et deviennent pathologiques. La presse turque alimente l'hostilité envers les Arméniens par des récits d'attaques, de menaces et de boycotts[314]. Le territoire ottoman est alors de plus en plus décrit comme une terre exclusivement turque, marquant une transition vers une tonalité plus islamisée et turcisée.

Une situation similaire à celle de l'Empire ottoman s'est également produite dans l'Empire russe. Alors que le nationalisme arménien se militarisait dans le Caucase du Sud, le régime tsariste commença à percevoir les Arméniens comme des « traîtres » et prit des mesures telles que la fermeture des églises arméniennes. À cette époque, l'Empire ottoman et la Russie utilisaient tous deux la « carte arménienne » pour servir leurs intérêts dans le cadre de la question orientale, en fonction de leurs alliances et de leurs antagonismes respectifs.

Les Arméniens devinrent ainsi une monnaie d'échange dans les relations internationales de ces deux empires, et les promesses de réformes, d'un certain degré d'autonomie, et d'autogouvernement en Anatolie orientale furent retirées des négociations. L'Empire ottoman traça alors des frontières et défia les grandes puissances des pays du noyau. Un parallèle se retrouve également dans l'Empire russe, où la lutte pour la survie prit fin avec l'avènement du régime socialiste. Ce régime marqua la fin du tsarisme et une transition radicale dans l'histoire politique russe, tout en bouleversant les dynamiques des communautés arméniennes de la région[315].

3.8 De la conscience nationale à la déportation massive

Yves Lacoste a présenté le nationalisme des Arméniens ottomans comme un passage « de la conscience nationale à la déportation massive ». Selon lui, le mouvement national arménien se distingue des autres mouvements chrétiens de l'Empire ottoman par le fait que la formation d'une

[314] Dans la presse ottomane, des campagnes de calomnies et d'accusations visent les artistes arméniens d'Istanbul et d'Izmir. En particulier, le théâtre Gedikpaşa de Hagop Vartovyan (Güllü Agop), qui servait de théâtre impérial depuis 1870, est critiqué et attaqué dans la presse pour son supposé soutien aux nationalistes arméniens. C'est également à cette période que les artistes arméniens d'Istanbul commencent à chercher refuge dans des régions plus sûres. Ces questions sont abordées dans le chapitre de cette étude consacré à la scène arménienne occidentale - Constantinople.

[315] L'attitude de l'Empire russe et de la Russie soviétique à l'égard de la modernisation arménienne est analysée en détail dans le chapitre de cette étude consacré à la scène arménienne de Tiflis, dans le Caucase du Sud.

conscience nationale arménienne s'est accompagnée de l'émancipation vis-à-vis de la tutelle de l'Église. Il interprète le cas arménien dans le cadre de la question orientale, perçue et manipulée par les puissances occidentales, où la communauté arménienne n'était qu'un pion sur l'échiquier, ce qui a engendré une méfiance et une hostilité réciproques avec les populations musulmanes de l'Empire. Lacoste ne distingue pas explicitement entre l'Église catholique et l'Église apostolique. L'Église apostolique, seule institution acceptée par l'administration ottomane, représentait un symbole de politique plus orthodoxe, tandis que l'Église catholique, initialement perçue comme « révolutionnaire », s'en écartait.

Par ailleurs, les Arméniens constituaient une communauté au cœur des tensions politiques les plus graves et les plus sévères dans le contexte de la Question orientale et des relations internationales des grandes puissances, entre 1814 et 1919. Durant cette période, l'Empire ottoman a traversé une crise de légitimation et de régime, selon les termes de Jürgen Habermas. Avec le temps, tant l'Empire ottoman que la Russie ont joué la « carte arménienne » (utilisée comme monnaie d'échange dans les relations entre Perses et Ottomans après la chute du royaume arménien de Cilicie en 1375) pour contrer les menaces extérieures dans un paysage politique en constante évolution.

Ces crises politiques étaient visibles et se reflétaient directement dans l'évolution du théâtre arménien au sein de l'Empire ottoman durant cette période. Lacoste identifie deux particularités majeures qui ont influencé le développement du nationalisme arménien. D'une part, il n'existait pas sur le territoire ottoman de colonie arménienne suffisamment dense pour constituer un centre de lutte nationale. En effet, les Arméniens étaient largement dispersés de la Transcaucasie et de l'Anatolie jusqu'à Istanbul et les côtes de la Méditerranée orientale. D'autre part, l'absence d'initiative de la part des classes arméniennes aisées, pourtant très actives à Istanbul et dans tout l'Empire, a conduit l'intelligentsia des classes pauvres et moyennes à occuper le devant de la scène, ce qui a entraîné une radicalisation précoce du mouvement national arménien[316].

Pour Lacoste, deux caractéristiques étaient déjà présentes et allaient jouer un rôle déterminant dans le développement du nationalisme arménien. Premièrement, il n'existait pas sur le territoire ottoman de colonie arménienne suffisamment dense (les Arméniens étaient dispersés

[316] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 197

de la Transcaucasie et de l'Anatolie jusqu'à Istanbul et aux côtes orientales de la Méditerranée) qui aurait pu constituer un véritable foyer de lutte nationale. Deuxièmement, le manque d'initiative de la part des classes arméniennes aisées, bien qu'actives à Istanbul et dans tout l'Empire, a permis aux intellectuels issus des classes pauvres et moyennes d'occuper le devant de la scène. Cette situation a précipité une radicalisation politique du mouvement arménien dès ses débuts.

Lacoste souligne également le rôle problématique de la cohabitation des populations kurdes et arméniennes. Dès les années 1840, le gouvernement ottoman avait entrepris des installations forcées de Kurdes, les déplaçant vers les hautes vallées de l'Euphrate au nord. Là, les tribus kurdes armées exerçaient une pression accrue sur les paysans arméniens, incitant ces derniers à créer des organisations d'autodéfense. C'est dans ce contexte que se sont développées les premières revendications nationales arméniennes et les premiers noyaux de lutte armée, autour desquels le mouvement national allait se structurer progressivement.

Inversement, les Russes cherchaient à progresser à travers les hauts plateaux anatoliens pour atteindre la Mésopotamie et le golfe Persique. Lors de la guerre russo-turque de 1877-1878, l'avancée russe vers Erzurum ouvrit une porte d'espoir pour les Arméniens. Le soutien de l'armée russe au soulèvement bulgare dans les Balkans leur montra la voie à suivre. Les premières organisations révolutionnaires arméniennes, fondées en Europe ou dans le Caucase au milieu des années 1880, visaient à mener des soulèvements similaires à ceux des Bulgares : des révoltes ponctuelles qui, bien qu'inévitablement réprimées en raison de la disparité des forces et de l'équilibre démographique défavorable, susciteraient la sympathie européenne et inciteraient à une intervention militaire russe ou d'une autre puissance pour établir une autonomie locale.

Cependant, lors des soulèvements de 1893, 1894 et 1895, les intérêts contradictoires des grandes puissances se neutralisèrent, ce qui permit à l'administration ottomane d'organiser une répression menée par les régiments *Hamidiye*, composés de tribus kurdes. Avec la révolution constitutionnelle en Turquie en 1908, les partis arméniens parvinrent à entrer au parlement ottoman. Cependant, la défaite turque dans les guerres balkaniques de 1912 remit à l'ordre du jour la question de la partition de l'Empire. Sous la pression de la Russie, le gouvernement ottoman reconnut l'autonomie arménienne dans six provinces orientales en 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale.

Néanmoins, la défaite des Turcs dans les Balkans en 1911-1912 et l'exode subséquent des Turcs vers l'Anatolie firent de cette région le refuge perçu du peuple turc aux yeux du mouvement national turc naissant. Dans ces conditions, la guerre mondiale à venir résoudrait, du moins partiellement, la question nationale des deux côtés, arménien et turc. Au début du conflit, les mouvements révolutionnaires arméniens adoptèrent une attitude prudente, pensant que l'armée russe avancerait rapidement. Cependant, la résistance armée sporadique des villages arméniens de montagne contre la mobilisation générale décrétée par les Turcs, les désertions des troupes des régions frontalières vers la Transcaucasie russe, et la formation par les Russes de régiments de volontaires arméniens composés de déserteurs ottomans attaquant le territoire ottoman contribuèrent à intensifier la révolution arménienne.

Les tentatives des Alliés d'utiliser les Arméniens de Cilicie pour faciliter un débarquement à Iskenderun, ainsi que le soulèvement arménien de Van en avril 1915, coïncidant avec une offensive russe au printemps, persuadèrent les dirigeants ottomans de l'existence d'un complot général. Ils virent dans ces événements l'occasion de résoudre une fois pour toutes le « problème arménien », perçu comme de plus en plus menaçant. Le 24 avril 1915, quatre jours après le début du soulèvement de Van et un jour avant le débarquement allié aux Dardanelles, le gouvernement ottoman prit la décision de déporter la population arménienne de l'Empire vers la Syrie[317].

3.9 Les Arméniens : au cœur de la question orientale

De la fin du XVIIIe siècle au début du XXe siècle, la « question orientale » préoccupait les chancelleries occidentales, car elle concernait l'équilibre délicat entre l'intégrité et la fragmentation de l'Empire ottoman. Depuis les guerres napoléoniennes, il était devenu évident que les Ottomans avaient perdu leur capacité à agir en tant que grande puissance et que leur vaste empire était vulnérable aux ambitions des puissances occidentales, notamment la Russie et la Grande-Bretagne.

La Russie, géographiquement proche de l'Empire ottoman, ne pouvait exploiter cette région qu'à travers une prise de possession directe, en raison de ses structures socio-économiques. Elle visait ainsi à atteindre les mers chaudes en poursuivant une politique d'annexion des territoires ottomans. La Grande-Bretagne, en revanche, souhaitait maintenir l'Empire ottoman intact le plus longtemps possible pour en faire un grand débouché économique et commercial et pour constituer

[317] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 198.

une zone tampon contre l'expansionnisme russe. En inondant le marché ottoman de ses produits manufacturés et en s'assurant une emprise financière par le biais de prêts et d'investissements, la Grande-Bretagne cherchait à profiter de l'Empire sans nécessairement le conquérir.

Le levier qui aurait pu éviter cette confrontation russo-britannique se trouvait dans les mouvements de libération des peuples de l'Empire ottoman. Ces mouvements, principalement menés par les peuples orthodoxes des Balkans, étaient sous influence russe depuis le traité russo-turc de *Kaynarca* en 1774. Après l'annexion de la Crimée et du Caucase à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, la Russie a cherché à s'étendre dans les régions instables et difficiles situées à l'est de la mer Noire.

La Grande-Bretagne et la France, ne voulant pas être en reste face à la Russie dans le soutien aux peuples chrétiens de l'Empire ottoman, furent contraintes d'introduire un second principe dans leur gestion de la question orientale. Ce principe, en contradiction avec leur soutien à l'intégrité de l'Empire ottoman, stipulait que tout territoire pris aux Turcs au bénéfice d'une puissance ou d'un peuple chrétien ne pourrait jamais leur être restitué.

Ainsi, la question orientale a évolué tout au long du XIXe siècle : les interventions militaires russes visaient à conquérir de nouveaux territoires pour les peuples balkaniques ; les interventions diplomatiques franco-britanniques cherchaient à pacifier la région, tout en obtenant de nouveaux privilèges économiques et sociaux dans l'Empire ottoman en échange de leur médiation. Les promesses de réformes au profit des chrétiens n'ont fait qu'attiser les tensions, déclenchant les conflits qui allaient suivre[318].

Bien que ce jeu semble initialement favoriser la Russie, il lui nuit à long terme, l'empêchant de s'approprier directement un territoire et d'en tirer profit. Les nouveaux États balkaniques tombent rapidement sous l'influence des puissances occidentales, seules à disposer d'une réelle puissance économique et capables d'offrir un modèle aux classes émergentes des Balkans. La guerre russo-turque de 1806-1812 établit les bases de l'autonomie serbe, tandis que celle de 1828-1829 conduit à l'indépendance grecque. La tentative de la Russie de violer les règles dans le conflit chypriote en attaquant l'Empire ottoman déclenche la guerre de Crimée (1853-1855). Pour la première et dernière fois, une coalition occidentale (Grande-Bretagne, France, Italie) mène une

[318] Yves Lacoste, ibidem, p. 1156.

action coordonnée contre la Russie, rappelant à cette dernière les limites tolérées de ses interventions.

La Russie en tire des leçons et prend des précautions avant de lancer la prochaine phase : la révolte bulgare et la guerre russo-turque de 1877-1878, qui aboutit à la création de la Bulgarie. À ce stade, le contexte change avec l'apparition de puissances centrales qui cherchent à profiter du vide politique de la zone tampon entre les intérêts russes et britanniques. L'administration ottomane voit là une opportunité pour desserrer l'étau russo-britannique et se tourne de plus en plus vers la carte allemande. Dans un premier temps, l'augmentation des acteurs contribue à stabiliser la situation, mais les tensions anglo-franco-russes s'intensifient à l'approche de la Première Guerre mondiale, alors que les jours de l'Empire ottoman semblent comptés. Les dirigeants ottomans se tournent vers les puissances centrales, convaincus qu'ils seraient condamnés en cas de victoire des Alliés.

La désintégration de l'Empire commence par la perte des territoires africains suite à l'invasion italienne de la Tripolitaine en 1911. Ensuite, lors de la guerre des Balkans (1912-13), les Alliés redistribuent le territoire européen entre les États balkaniques pour empêcher les puissances centrales de se rapprocher des Turcs. Enfin, durant la Première Guerre mondiale, les projets de partage de l'Empire concernent les territoires asiatiques : avec l'effondrement de la Russie, ces terres sont réparties entre la France et la Grande-Bretagne. Rétrospectivement, la question orientale peut être vue comme un processus de transition d'un empire multiethnique vers la forme d'un État-nation[319].

4. La ruche du nationalisme : les écoles de la communauté arménienne

Les écoles arméniennes étaient un foyer important pour les nationalistes arméniens. Elles constituaient également le berceau du théâtre moderne arménien, qui est le sujet principal de cette étude.

S'inspirant en partie du programme de Mékhithar pour les séminaristes et en partie des méthodes de formation françaises et hongroises, la Congrégation a ouvert sa première école à Elisabethstadt (Transylvanie) en 1746, avec un programme de six ans. Deux autres écoles ont été établies dans la même colonie arménienne de Hongrie : à Varadin en 1749 et à Szepviz en 1797.

[319] Yves Lacoste, ibidem, signé SY, p. 1155-1156.

Les deux premières ont fonctionné jusqu'en 1820, tandis que la troisième est restée active jusqu'en 1915. Les écoles de Péra et de Kadıköy (1808), fondées par les Pères Mékhitaristes de Venise, et le lycée d'Istanbul (1825), fondé par les Pères de la branche vincentienne de la Congrégation, datent du début du XIXe siècle[320]. Les diplômes des instituts « vénitiens » ouvraient les portes des universités italiennes et de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, tandis que le diplôme du lycée « viennois » permettait l'accès aux universités austro-hongroises. Les membres de l'Ordre, qu'ils soient de la branche vénitienne ou viennoise, ont continué à fonder de nouvelles écoles, non seulement au XIXe siècle (avec des établissements privés en Europe, dans l'Empire ottoman[321], en Crimée et dans le Caucase), mais aussi au XXe siècle, bien que de manière plus sporadique. Malgré les fermetures forcées et les destructions de 1915, ils ont établi des écoles dans le monde entier : à Addis-Abeba en 1927, à Alep en 1936, à Alexandrie (Égypte) en 1938, à Buenos Aires en 1956, à Los Angeles en 1979, et à Avan en Arménie[322].

[320] La Congrégation des Mekhitaristes possédait deux centres principaux : l'un à Venise et l'autre à Vienne. Cet ouvrage ne traitera pas des travaux menés par l'Ordre de Vienne, car ceux-ci n'ont pas contribué directement au développement du théâtre arménien moderne. Les Mekhitaristes de Vienne étaient principalement actifs dans le domaine de l'érudition classique. Cette congrégation s'est formée en 1810, après qu'un groupe de moines schismatiques se soit détaché de la congrégation mère de Venise en 1773 pour s'établir à Vienne. Elle n'est devenue culturellement influente qu'à partir de 1838, se consacrant, sous l'influence du milieu académique allemand, à l'analyse critique des historiens classiques, à la linguistique et à la recherche archéologique. L'apport combiné des deux branches des Mekhitaristes — celle de Venise, spécialisée dans l'érudition et la littérature, et celle de Vienne, axée sur la linguistique et l'érudition classique — a été énorme, particulièrement au XIXe siècle, dans l'étude et la consolidation de la langue arménienne et de la culture médiévale. Oshagan, ibidem. p. 158.

[321] Dans la chronologie de Pars Tuğlacı, la première autorisation pour l'ouverture d'une école remonte à 1788. Tuğlacı note : « Pour la première fois, les Grecs et les Arméniens vivant à Istanbul ont reçu l'autorisation d'ouvrir des jardins d'enfants et des salles de classe » pendant le règne de Selim III (1789-1807) (p. 397). Les années suivantes voient la multiplication des écoles communautaires, notamment en 1790, lorsqu'une autorisation est accordée pour l'ouverture d'écoles de quartier non musulmanes à Istanbul. En 1804, la première école mixte est fondée : « L'école mixte arménienne Nigoğosyan est ouverte sur la route du tramway de Maçka à Nişantaşı, Dersaadet, par et sous la direction de H.K. Nigoğosyan. ». Tuğlacı, Vol I, p. 399 et 439.

[322] Paolo Lucca : « L'activité pédagogique des Pères mekhitaristes », in *Jubilé de l'Ordre des pères mekhitaristes : Tricentenaire de la maison mère, l'abbaye de Saint-Lazare*, 1717-2017. Sources d'Arménie, pp. 171-177. p. 173

4.1 Murad Rafaelyan Collèges

Parmi les instituts fondés par les Pères Mekhitaristes, les deux collèges ouverts à Padoue et à Venise en 1834 et 1836, respectivement, ont vu le jour grâce aux efforts de deux marchands arméniens des colonies indiennes : Samuel-Baptiste Mouradian, ancien élève de l'école Mekhitariste de Varadin, et Edouard-Raphaël Gharamian. À cause de difficultés rencontrées avec le gouvernement autrichien et les héritiers des bienfaiteurs, le collège Murad a été transféré au palais du prince de Condé à Paris de 1846 à 1870. Le Collège Raphaël, ouvert à Venise en 1836 et initialement situé à Ca' Pesaro sur le Grand Canal jusqu'en 1850, a ensuite été transféré à Ca' Zenobio. En 1870, avec le déclenchement de la guerre franco-prussienne, il fusionne avec son homologue parisien et prend le nom de Murad Rafaelyan, restant en activité jusqu'à la fin des années 1990. En 1928, une nouvelle école a été ouverte à Paris-Sèvres sous le nom de Samuel-Moorat.

Le programme de ces deux écoles comprenait des cours variés : littérature et langues (arménien, français, italien, anglais et turc), mathématiques, physique, chimie, sciences naturelles, histoire, géographie, dessin, peinture, musique, agriculture, architecture, commerce, économie, droit et religion. Conformément aux souhaits des bienfaiteurs, les étudiants les plus nécessiteux étaient admis gratuitement, sans obligation d'embrasser la vie monastique. Ces deux institutions ont compté parmi les principaux centres d'enseignement, formant les professionnels, scientifiques, intellectuels, écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens et personnalités politiques qui ont marqué la vie culturelle de la diaspora arménienne[323].

[323] Lucca, ibidem, p. 174



La façade de l'école Murad Rafaelyan à Venise[324].

Les intellectuels arméniens qui ont donné naissance au mouvement théâtral arménien moderne à Istanbul étaient des diplômés de ces institutions. Ils sont les représentants du romantisme dans la littérature arménienne occidentale. Le romantisme arménien occidental s'est développé presque simultanément dans deux centres distincts : la Congrégation Mekhitariste de Venise et Istanbul. Ses premiers signes apparaissent à Venise dans la poésie du père Gevond Alişan (1820-1901), influencée par la tradition géographique romantique du XIXe siècle étudiée par Braudel.

En 1852, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan (1828-1868), également diplômé du collège Muradian de Padoue, participe à la fondation du premier théâtre permanent d'Istanbul. Il commence à y présenter des tragédies classiques en arménien et des drames inspirés de l'histoire ancienne de l'Arménie. Considéré comme le premier grand poète romantique des Arméniens occidentaux, Beşiktaşlıyan était un intellectuel influent, éduqué dans l'esprit du romantisme européen. Il s'est activement impliqué dans la vie culturelle d'Istanbul, en fondant notamment le théâtre arménien occidental et

[324] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).

l'association *Hamazkiats*, première organisation significative consacrée à l'apprentissage par le biais des écoles.

En 1862, lorsque la rébellion de Zeytun éclate en Anatolie, ses poèmes patriotiques et passionnés galvanisent le public et contribuent à diffuser l'esprit romantique. Il est également le premier à affirmer l'autorité morale de l'écrivain dans la société arménienne. Bedros Turyan (1852-1872), autre figure éminente du romantisme, aborde des thèmes et un style similaire à ceux de Beşiktaşlıyan. Ses œuvres historiques, marquées par un fort pathos et un héroïsme inspiré de l'histoire arménienne ancienne, ont cependant eu moins d'impact que celles de Beşiktaşlıyan.

Alişan, Beşiktaşlıyan et Turyan ont été les principaux représentants du romantisme au sein du théâtre arménien moderne, contribuant ainsi à la construction d'une identité culturelle et littéraire riche et passionnée[325].

Le collège Murad Rafaelyan s'est révélé particulièrement prolifique. La majorité de ses étudiants venaient de l'Est, c'est-à-dire de l'Empire ottoman, et étaient multilingues. Après avoir achevé leurs études, ils retournaient dans leur ville natale et s'impliquaient activement dans la vie de la communauté arménienne locale, diffusant les nouvelles idées qu'ils avaient acquises. Ils étaient généralement bien accueillis par les membres des colonies arméniennes.

Dès la fondation du collège en 1836, des représentations théâtrales y furent organisées, reprenant les mêmes pièces que celles jouées à San Lazzaro. Il est important de noter que le collège Murad Rafaelyan n'était pas un monastère, ce qui le différencie de San Lazzaro. Parmi ses anciens élèves, beaucoup ont laissé une empreinte significative sur la scène arménienne occidentale, à l'instar de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Srabyon Hekimyan, Tovmas Terziyan et Vahram Papazyan.

Ces personnalités ont contribué à enrichir et à diversifier l'expression théâtrale arménienne, renforçant ainsi la culture et l'identité de la diaspora[326].

4.2 Les écoles sous l'influence du nationalisme arménien

Ces écoles s'inscrivaient dans un vaste effort de modernisation de la communauté arménienne, visant à créer, développer et unifier les communautés bien avant la formation d'une

[325] Oshagan, ibidem, p. 67. Seni, *Oryantalizm*, pp. 159-160.

[326] Manok, ibidem, p. 46-47.

nation ou d'un État. Ces initiatives peuvent être interprétées sous l'angle de la philanthropie moderne, telle que conceptualisée par Nora Seni. Dans ses recherches sur les œuvres philanthropiques de la communauté juive aux XIXe et XXe siècles, Seni suggère que la philanthropie, influencée par les idéaux des Lumières, visait à favoriser le progrès des communautés. Elle distingue ainsi la philanthropie moderne de la charité traditionnelle : la première se concentre sur le bien-être communautaire, avec une approche préventive et constructive, tandis que la seconde s'attache plutôt à soulager des besoins immédiats.

Selon cette perspective, la philanthropie moderne ne se contente pas de donner de l'argent, mais cherche à créer des infrastructures, telles que des écoles et des dispensaires, et à offrir des opportunités de travail. Dans la communauté juive, des banquiers philanthropes ont initié cette tendance en fondant des institutions telles que des écoles, des hôpitaux, et des musées pour renforcer la solidarité entre les communautés juives installées dans les pays orientaux, notamment à Jérusalem.

Ces réseaux d'œuvres philanthropiques fonctionnaient en quelque sorte comme un « ministère de l'intérieur » officieux, posant ainsi les bases d'un futur État-nation. Ils contribuaient à forger une historiographie, une langue, et un système éducatif adapté aux aspirations nationales. En ce sens, les institutions philanthropiques, telles que les écoles, les musées, et les hôpitaux, se faisaient les représentations du nationalisme, permettant à la communauté d'imaginer une infrastructure nationale avant même que l'État ne voie le jour[327].

4.3 Nationalisme et philanthropie : la « nation commune » et le bénéfice « universel commun »

La philanthropie, tout comme le nationalisme, est un concept abstrait et universel, offrant diverses interprétations. Elle incarne un effort collectif et solidaire au service du bien commun. Ce bien commun peut se matérialiser comme une « nation commune » et des bénéfices « universels communs ». Ainsi, dans le contexte du nationalisme, la philanthropie s'est intégrée dans les principales communautés bien établies de l'Empire ottoman, notamment les communautés juives, grecques/roum et arméniennes. Les initiatives philanthropiques du XIXe siècle ont permis à toutes

[327] On peut consulter aussi Nora Seni: *Philanthropie et mécénat créateurs de patrimoine. Les étapes d'une stratégie d'accès à la modernité*. Cahiers ltmu, 1996, pp.73-81. ffhalshs-00134354f

ces communautés de développer des infrastructures sociales telles que des écoles, des hôpitaux, des hospices et des musées.

Examiner les exemples des communautés juives et grecques/roum, tel que le propose Nora Seni dans ses travaux, aide à saisir l'esprit de l'époque. Sa littérature met en lumière comment ces communautés de l'Empire ottoman ont traversé ce processus. Les Arméniens ottomans, également, ont suivi des trajectoires similaires dans le cadre des mouvements nationalistes. Toutefois, contrairement aux communautés juives et grecque/roum, les Arméniens ottomans ont utilisé le théâtre moderne comme un moyen distinct de représentation de leur nationalisme. Dans les sections suivantes, nous explorerons comment le théâtre moderne a servi de vecteur pour exprimer le nationalisme arménien, un aspect unique au sein de ce paysage.

Le mouvement philanthropique juif s'est institutionnalisé et a pris de l'ampleur sous l'égide de l'Alliance israélite universelle (fondée en 1860 à Paris) et du *Hijfsverein der Deutschen Juden* (établi en 1901 à Berlin). Ces institutions sont nées en réponse à l'affaire de Damas de 1840, dans un contexte où la solidarité communautaire initialement motivée par la défense contre des accusations a progressivement évolué vers une philanthropie organisée et orientée vers l'Orient. À cette étape, les nouvelles élites juives ont défini un concept : la « mission d'intervention », symbolisant une volonté de sécularisation et d'engagement dans les contrées éloignées, renforçant les liens entre les coreligionnaires à travers les territoires.

Une figure emblématique de cette époque est Albert Cohn (1814-1877), philanthrope et érudit juif d'origine hongroise, associé à James de Rothschild (1792-1868), le banquier franco-allemand influent. Cohn a œuvré pour le soutien communautaire en ouvrant des écoles à Istanbul, Jérusalem, Damas et Izmir, consolidant un réseau de philanthropie soutenu par des banques juives et des institutions françaises. Dans le contexte arménien, des personnalités similaires à Cohn ont émergé, formées par les Mekhitaristes catholiques de Venise, avec l'ambition de toucher des territoires arméniens étendus et d'unir les colonies arméniennes et la diaspora.

La génération d'Arméniens instruits des années 1840, revenus de France, a occupé des postes critiques dans la communauté. En 1875, des institutions culturelles arméniennes (écoles, associations, imprimeries, etc.) se sont développées, soutenues par une classe moyenne montante qui prônait un utilitarisme idéologique. Des liens avec les Arméniens de l'Est ont été établis, et les provinces montraient déjà les premiers signes de résistance au régime oppressif. En littérature,

l'arménien littéraire s'est affirmé, avec une tradition poétique riche et une prose diversifiée englobant le roman, la nouvelle, le théâtre et la satire, marquant une période florissante pour la culture arménienne[328].

Entre 1840 et 1860, tout comme les élites arméniennes, les nouvelles élites juives de l'Empire ottoman se sont engagées dans un combat incessant contre les factions conservatrices au sein de leurs communautés religieuses. Les efforts de modernisation et de réforme ottomans, symbolisés par l'édit de Tanzimat (1839) et l'édit de Réforme (1856), ont perturbé le statu quo en redéfinissant l'équilibre des pouvoirs au sein de la société ottomane. En favorisant les élites laïques, ces réformes ont donné naissance à de nouvelles rivalités et introduit de nouveaux acteurs dans la scène politique et sociale. L'éducation est rapidement devenue un champ de bataille important pour ces élites en quête de pouvoir. Dès les années 1860, comme l'indique Nora Seni, la promulgation des Constitutions communautaires a déclenché des « guerres scolaires » au sein des communautés juive, grecque et arménienne[329]. Ces rivalités ont engendré des conflits entre divers acteurs, souvent issus de la même confession religieuse.

Dans la communauté arménienne, l'éducation et l'imprimerie, soutenues par l'Église apostolique, sont devenues des priorités pour contrer l'influence croissante des missionnaires catholiques. À Istanbul, sous l'initiative de la hiérarchie apostolique, des écoles et des imprimeries ont vu le jour, dans le but de former un clergé capable de résister à la propagation du catholicisme[330]. Le journal de l'époque souligne que l'enseignement des filles arméniennes dans des écoles étrangères dirigées par des religieuses catholiques menaçait de diviser la société sur des bases religieuses, le catholicisme étant au cœur de cet enseignement.

Les protestants américains ont également joué un rôle clé en attirant les Arméniens ottomans vers leurs institutions d'enseignement supérieur, offrant la possibilité de poursuivre des études aux États-Unis. Peu après, ils ont ouvert plusieurs écoles à Istanbul et dans les provinces ottomanes. En 1847, sous la pression de l'ambassadeur britannique à Istanbul, Sir Stratford Canning, le gouvernement ottoman a reconnu la liberté de conscience des convertis protestants,

[328] Oshagan, ibidem, p. 67

[329] Seni, *Philanthropie*, p. 67

[330] Beşiryan, ibidem, p. 64.

conférant au chef de la communauté protestante une position équivalente à celle des patriarches arméniens et grecs. Puis, en 1850, la communauté protestante a obtenu le statut de *millet*, avec une charte accordée par le sultan Abdülmecid, garantissant des droits civils et religieux à égalité avec ceux des autres communautés chrétiennes établies[331].

Dans toutes les communautés de l'Empire ottoman, la laïcité représentait une tension fondamentale, influençant même la philanthropie éducative, qui bien que destinée aux coreligionnaires, demeurait indépendante de la religion. En effet, les philanthropes collaboraient avec des communautés définies par des croyances, mais agissaient selon une pensée laïque, souvent en opposition aux institutions religieuses. Ce paradoxe a généré des conflits entre les philanthropes et le clergé.

À Paris, par exemple, Rothschild a adopté une stratégie visant à pénétrer les institutions religieuses pour y introduire le changement de l'intérieur. À Istanbul, confrontés à l'opposition des rabbins conservateurs à leurs ambitions éducatives, les Comodos ont créé une nouvelle congrégation, la *Comunita Israelitica Italiana di Istanbul*, en s'appuyant sur leurs familles proches. De manière similaire, les bienfaiteurs grecs-orthodoxes se sont souvent retrouvés en désaccord avec le Patriarcat.

Cependant, au fil du temps, les patriarcats arménien et grec ont fini par soutenir les initiatives de ces nouvelles élites laïques. Celles-ci, sans être cléricales, représentaient leurs communautés respectives auprès de la Sublime Porte et ont finalement contribué à renforcer les mouvements nationalistes qui cherchaient à réaffirmer l'identité de ces communautés dans le cadre de l'Empire ottoman.

Dans la communauté grecque/roum d'Istanbul, des figures influentes telles que Zarifi, Zafiropoulo, Zographos et Eugenidis ont joué un rôle central en tant que banquiers philanthropes. Cependant, contrairement à la communauté arménienne, l'édification de l'identité nationale grecque a pris une direction distincte, car un État-nation grec a été établi dès 1834. La communauté grecque a donc orienté ses efforts vers le soutien de cet État naissant, ce qui a fait que les conflits liés aux écoles furent moins intenses que ceux rencontrés dans la communauté arménienne.

[331] Beşiryan, ibidem, pp. 183-184

Les initiatives philanthropiques grecques remontaient également plus loin dans le temps, jouant un rôle clé dans la fondation et le renforcement de l'hellénisme, sans lesquelles la création d'un État grec n'aurait probablement pas été possible. Les philanthropes grecs ont financé les infrastructures essentielles de la nouvelle capitale, Athènes, en érigeant des institutions publiques telles que le conservatoire, la bibliothèque nationale, l'université, l'école technique, le musée archéologique, l'observatoire et l'académie des sciences. Cette infrastructure culturelle a été élaborée et présentée à l'État de manière accessible.

À Istanbul, des associations telles que le *Syllogue littéraire grec de Constantinople* (fondé en 1861) et la Société pour la diffusion de la littérature grecque (établie en 1869) ont été créées pour consolider l'identité hellénique et favoriser l'unité des Grecs dans l'Empire ottoman. Ces associations visaient à promouvoir l'instruction et l'accès à l'éducation, notamment dans les régions de l'Anatolie où vivaient des communautés grecques turcophones, telles que les Karamanlı en Cappadoce. Par ailleurs, l'enseignement de la langue grecque y revêtait une importance particulière, étant perçu comme un vecteur d'identité nationale et de conscience collective.

Les philanthropes grecs ont ainsi financé des écoles à Istanbul, comme les institutions de Zapyon et de Zografyon, tout en soutenant les communautés grecques éloignées. En favorisant l'accès à la culture grecque et à la langue, ils ont contribué à la préservation et à la redéfinition des mythes et du patrimoine grec, assurant ainsi la transmission d'une identité nationale commune jusque dans les villages reculés d'Anatolie[332].

Nora Seni observe que, contrairement aux communautés non musulmanes de l'Empire ottoman, la philanthropie laïque parmi les musulmans ottomans a vu le jour plus tardivement, se développant essentiellement à partir du dernier quart du XIXe siècle. Alors que les fondations traditionnelles musulmanes turques du XVIIIe siècle se sont affaiblies, le XIXe siècle marque l'apogée de la philanthropie dans les communautés chrétienne et juive. Durant cette période, le sultan Abdülhamid II a établi un réseau d'institutions sociales modernes — des hospices, hôpitaux et orphelinats — incarnant non seulement la modernisation ottomane mais aussi le soin et

[332] Nora Seni, ibidem, pp. 79-80. Pour plus d'informations sur l'éducation helléniste en Anatolie, on peut consulter Stefo Benlisoy : *Education in the Turcophone Orthodox Communities of Anatolia during the Nineteenth Century* (L'éducation dans les communautés orthodoxes turcophones d'Anatolie au XIXe siècle), thèse de doctorat non publiée, Université Bogazici d'Istanbul, Département d'histoire, 2010.

l’attention qu’il portait à son peuple. Cependant, l'objectif principal n'était pas uniquement philanthropique : il s'agissait aussi de rivaliser avec les institutions européennes et d'affirmer une vision de l’occidentalisation ottomane.

Face à cette modernisation, et sous l'influence croissante du nationalisme, les Arméniens ottomans aspirent à une forme d'autonomie similaire à celle des anciens royaumes de Chypre ou de Grèce au sein de l'Empire. Leur diplomatie adroite leur permet de négocier cette possible autonomie avec les puissances européennes, le sultan ottoman et le tsar russe, tout en appuyant leurs revendications par des initiatives culturelles. Dans ce contexte, ils mènent une révolution linguistique : ils délaissent le vieil arménien pour adopter l’arménien vernaculaire, rendant ainsi leurs publications et leur enseignement plus accessibles à la population. Ce renouveau linguistique, nourri par les sentiments nationalistes, a favorisé l’essor des maisons d'édition, des écoles, ainsi que des activités culturelles telles que la musique, le théâtre et la danse, dans toutes les communautés où vivaient les Arméniens.

Les efforts diplomatiques arméniens pour établir un trône indépendant au sein de l'Empire ottoman sont incarnés par des figures telles que Léon de Korikosz et l'archevêque Khoren Narbey, qui ont tous deux adopté le titre de prince de Lusignan. Ces personnalités négocient avec la France et la Russie pour fonder un potentiel royaume arménien sur le territoire ottoman. Léon de Korikosz, dont le nom rappelle la forteresse de Korikos dans le royaume cilicien, a servi Napoléon III lors de la bataille de Solférino en 1859. Le massacre de Zeytun dans les années 1860 a enflammé son patriotisme, et il s'est tourné vers les puissances européennes en quête de soutien. Cependant, les négociations des princes de Zeytun avec le sultan ottoman n'aboutissent pas, tout comme les tentatives d'autres aristocrates arméniens auprès de la cour russe.

L'euphorie créée par la deuxième Constitution en 1908 et son esprit libéral, qui avait suscité l'espoir de nombreuses communautés ottomanes, s'est rapidement dissipée avec la rébellion d'Adana en 1909. Les revers militaires et politiques successifs ont mis un terme à certains gains politiques arméniens. Malgré cela, la période a marqué un temps de prospérité pour la politique culturelle du nationalisme arménien, laissant un héritage qui perdurera longtemps après l'Empire ottoman. En l'absence de régions autonomes permanentes ou d'un État indépendant, les Arméniens ottomans ont misé sur des réseaux non étatiques, consolidant ainsi leur présence et leur influence dans le monde entier.

Les intellectuels et diplomates arméniens ottomans se sont également investis dans des activités culturelles et artistiques. Par exemple, l'archevêque Khoren Narbey a fondé une scène théâtrale en Crimée, tandis que Léon de Korikosz a contribué au réseau théâtral de Tiflis. À Istanbul, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, membre actif du groupe nationaliste des *Hamazkiats*, a créé et dirigé plusieurs théâtres de quartier, notamment à Ortaköy. Ces figures multidisciplinaires témoignent d'une élite arménienne polyvalente et impériale, jouant un rôle clé dans la diffusion du nationalisme culturel arménien et dans le renforcement de la cohésion communautaire à travers des expressions artistiques.

CHAPITRE IV : LES POLITIQUES CULTURELLES DES MEKHITARISTES ET LEUR DIFFUSION


وطن

« Je ne me bats pas pour une existence insouciante, mais pour la possibilité de me consacrer à la tâche que je crois et sais m'avoir été confiée par Dieu - le travail qui me semble plus important et nécessaire en Norvège que tout autre, celui de réveiller la nation et de la conduire à penser de grandes pensées. »

Henrik Ibsen, 1866, *Letters*[333]

Ce chapitre se concentrera sur les politiques culturelles ayant influencé les productions théâtrales des Arméniens catholiques ottomans, connus sous le nom de Mekhitaristes, considérés comme les fondateurs du théâtre arménien ottoman, et sur la diffusion territoriale de ces politiques. Nous examinerons comment ces politiques culturelles ont façonné la mobilisation théâtrale, en tenant compte des lieux et des acteurs impliqués.

Depuis le début du XVIIIe siècle, le nationalisme a été un élément clé dans la formation des politiques culturelles des Catholiques ottomans. Ce courant a influencé non seulement leurs attitudes, opinions, croyances et perspectives, mais aussi leur structuration des stratégies sociales, économiques et légales, ainsi que la manière dont ils modelaient leur communauté et leur orientation politique, y compris à travers les médias et les arts. Le nationalisme a non seulement popularisé et diffusé les travaux théâtraux des Catholiques ottomans, mais il a également mené à la marginalisation de la mobilisation théâtrale arménienne, qui s'est pourtant rapidement étendue à de nouveaux territoires.

Les politiques culturelles des Arméniens catholiques visant à promouvoir le nationalisme culturel arménien se sont heurtées aux politiques culturelles d'autres puissances dans les territoires où elles étaient déployées. Ces interactions ont parfois donné lieu à des conflits, parfois à des alliances, et ont été largement influencées par les développements politiques de l'époque. Au XIXe

[333] Henrik Ibsen : *Letters*, 15 avril 1866, p. 102

siècle, ce sont principalement les événements politiques et religieux qui ont façonné les productions culturelles. Dans les conjonctures où le contexte politique permettait une visibilité accrue des nationalismes, le théâtre arménien a bénéficié d'une diffusion accélérée. Cependant, lors des périodes de répression nationaliste, il a dû réduire sa visibilité et son expression pour persister dans l'ombre.

Comme détaillé dans les chapitres précédents de cette thèse, les Catholiques ottomans, influencés par la philosophie humaniste de l'Europe du XIVe siècle, ont souhaité remodeler la société arménienne en s'appuyant sur ces idéaux. Ils ont ainsi adopté les concepts des révolutions européennes pour concevoir l'idée de créer une nation et un État. Comme nous l'analyserons plus en détail dans le prochain chapitre consacré au répertoire théâtral, le Siècle des Lumières (1750-1789), les révolutions européennes (1770-1820), les révolutions libérales de 1848 et le nationalisme, qui dominait le XIXe siècle, ont profondément influencé les productions culturelles des Arméniens ottomans et, par conséquent, leurs créations théâtrales.

Dans le domaine de la culture, le nationalisme a émergé comme le paradigme dominant, indépendamment de la politique et de la religion, tout en restant sous leur influence. Le théâtre est devenu l'instrument le plus puissant dans ce nouveau champ de luttes de pouvoir. Les traditions théâtrales françaises[334] et italiennes[335] ont joué un rôle d'acculturation et, à travers leur influence

[334] La France a diffusé ses influences culturelles, politiques et artistiques jusqu'à l'Empire ottoman. Selon Mahé, la tragédie française a également « rayonné » au-delà des frontières hexagonales. Pour lui, les Arméniens, représentant l'Orient, ne sont pas étrangers à la tragédie classique française, et plusieurs facteurs expliquent cela. En effet, le roi de France a entretenu des relations diplomatiques intenses avec l'Empire ottoman et l'Empire séfévide. Sous le règne de François Ier, la France a notamment exploité les coopérations avec les chrétiens d'Orient convertis au catholicisme.

Jean-Pierre Mahé : « Venise, Constantinople et Tiflis : trois cités littéraires arméniennes » par Jean-Pierre Mahé, https://www.youtube.com/watch?v=JA42Hm7vggE

[335] La culture du carnaval vénitien et la tradition théâtrale italienne, notamment à travers l'œuvre de Goldoni et la *commedia dell'arte*, ont rempli une fonction éducative. Le théâtre italien a exercé une influence notable sur le théâtre arménien (et ottoman). Comme le souligne Carlotta Sorba, les théâtres sont devenus des lieux essentiels pour la diffusion des discours patriotiques au XIXe siècle. Durant la période d'essor du théâtre arménien, particulièrement entre 1846 et 1849, des échanges complexes à double sens ont eu lieu entre le mélodrame musical et le mouvement nationaliste italien : les thèmes patriotiques ont imprégné les livrets d'opéra et, souvent bien au-delà des intentions des compositeurs, enflammé les salles. Parallèlement, les outils narratifs propres au mélodrame ont influencé la langue, les gestes et le récit politique de l'époque.

Carlotta Sorba : Le « mélodrame » du Risorgimento, Théâtralité et émotions dans la communication des patriotes italiens, dans Actes de la recherche en sciences sociales 2011/1-2 (n° 186-187) https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-12.htm?contenu=article#no2

et leur représentation, ont marqué le théâtre arménien ottoman et, par extension, le théâtre ottoman dans son ensemble.

Le répertoire théâtral, développé dans ce contexte sur une petite île de Venise, s'est ensuite étendu à Istanbul, puis à d'autres centres du théâtre arménien, tels que Tiflis et Moscou. Dans ces territoires, le parcours du théâtre arménien a évolué parallèlement au développement du nationalisme arménien : durant les périodes où les administrations locales autorisaient, toléraient, voire collaboraient avec les nationalismes communautaires, le théâtre arménien a prospéré et s'est inscrit dans une existence culturelle pluraliste. L'arménien, en tant que langue et identité, gagnait alors en légitimité et en visibilité dans l'espace public. À l'inverse, lorsque le nationalisme était moins toléré, réprimé ou militarisé, le théâtre arménien ainsi que la langue arménienne se retrouvaient marginalisés

1. Contradiction : la naissance grâce au nationalisme et marginalisation à cause du nationalisme

Yervant Baret Manok résume la stratégie qui a orienté la politique culturelle des Catholiques ottomans installés à Venise par cette formule : « apprendre de l'Occident et enseigner à l'Orient ». Il rapporte également le message fondateur du leader des Catholiques, Mekhitar : « Je ne sacrifierai ni ma foi pour ma nation, ni ma nation pour ma foi »[336].

Cette stratégie a engendré des contradictions géopolitiques et des luttes de pouvoir. En cherchant à préserver la nation arménienne comme partie intégrante de l'identité religieuse, les Catholiques ottomans se sont heurtés à l'Église catholique centrée à Rome. Cependant, ils ont aussi bénéficié, dans ce processus, des idées réformistes diffusées par Martin Luther et des idéaux de la Révolution française, deux mouvements ayant affaibli l'emprise de l'Église catholique. La Révolution française, en effet, n'a pas seulement instauré un nouvel ordre politique, mais a également véhiculé de nouvelles idées qui ont pénétré la diaspora arménienne[337].

En s'opposant aux doctrines catholiques dans les écoles, Martin Luther a contribué à limiter l'influence des jésuites, ce qui a indirectement soutenu le développement des nationalismes arméniens dans l'Empire ottoman. De la même manière, les réformes entamées sous le règne du sultan Mahmud II (1785-1839), monté sur le trône en 1808, ont encouragé la montée du

[336] Manok, ibidem, p. 23

[337] Stepanyan, ibidem, p. 104

nationalisme et du théâtre arménien. La reconnaissance des Catholiques ottomans en tant que nation (1830), la déclaration d'égalité pour tous les sujets ottomans (1839, Décret de Tanzimat), ainsi que l'autorisation de créer des écoles arméniennes (1856, Décret de Réforme) ont offert un cadre propice à l'épanouissement du théâtre arménien, qui a alors connu son apogée au sein de l'Empire ottoman[338].

Après le début des révoltes nationalistes dans les Balkans en 1875, les nationalistes arméniens sont devenus la cible d'un discours anti-chrétien. Avec l'accession au trône du sultan Abdülhamid II (1842-1918) en 1876, ce dernier a mis en œuvre des politiques culturelles visant à purger l'espace public des Arméniens et de la langue arménienne, marginalisant ainsi le nationalisme arménien. Le processus amorcé par la guerre italo-turque de 1911, qui a mené à la Première Guerre mondiale en 1914, a marqué l'effondrement des stratégies de nationalisme culturel arménien, tout comme pour les autres mouvements nationalistes au sein de l'Empire[339].

Bien que le Caucase du Sud ait bénéficié d'une certaine autonomie, un théâtre nationaliste a pu y prospérer grâce au soutien des administrations locales et de l'Église apostolique arménienne, ainsi qu'à la protection offerte par le tsar russe aux chrétiens ottomans. Cependant, la participation des jeunes Arméniens du Caucase aux mouvements anti-tsaristes et antimonarchistes, ainsi que la formation de groupes nationalistes arméniens militaristes dès les années 1890, ont conduit à une perception croissante de la langue et du nationalisme arménien comme menaces en Russie. En réponse, le tsar a ordonné la fermeture de leurs écoles et églises.

---

[338] Stepanyan, ibidem, p. 89.

[339] Selon Yves Lacoste, la guerre russo-turque de 1806-1812 posa les bases de l'autonomie serbe, tandis que celle de 1828-1829 consacra l'indépendance grecque. La tentative russe de transgresser les règles de la question d'Orient en lançant une attaque frontale contre l'Empire ottoman mena à la guerre de Crimée (1853-1855). Il s'agit de la première et dernière fois dans l'histoire où une coalition occidentale (Grande-Bretagne, France, Italie) a mené une action limitée contre la Russie pour lui signifier les limites tolérables de son expansion. La Russie retint la leçon et prit toutes ses précautions avant de déclencher la phase suivante — l'insurrection bulgare et la guerre russo-turque de 1877-1878 —, qui aboutit à la création de la Bulgarie.

La situation évolua avec l'apparition des puissances centrales sur la scène politique, qui tentèrent de pénétrer dans le vide politique créé par la zone tampon entre la Russie et les intérêts britanniques. L'administration ottomane y vit une opportunité de desserrer l'étau russo-britannique et commença à s'intéresser davantage à la carte allemande. Dans un premier temps, l'augmentation du nombre d'acteurs contribua à stabiliser le jeu, et le terrain connut une certaine accalmie. Toutefois, au fur et à mesure que l'alliance anglo-franco-russe se précisa en vue de la Première Guerre mondiale, il devenait de plus en plus clair que les jours de l'Empire ottoman étaient comptés. Cette certitude accéléra le processus : elle jeta les dirigeants ottomans, qui se croyaient, non sans raison, condamnés en cas de victoire alliée, dans les bras des puissances centrales. Lacoste, *Dictionnaire*, pp. 1155-1156

En Arménie soviétique, bien que les Arméniens et la langue arménienne aient été acceptés, un théâtre lié au nationalisme ou à l'Église restait politiquement inacceptable. Le théâtre nationaliste, qui avait émergé à Venise dans l'esprit des révolutions européennes, a été refoulé par des régimes percevant le nationalisme comme une menace existentielle. À mesure que les empires succombaient aux divers mouvements nationalistes au sein d'une vague militaire, politique et économique mondiale, leurs réactions convergeaient, et le réseau arménien fut perçu comme potentiellement dangereux. En effet, dans le cadre de la crise de légitimité de l'Empire ottoman, le conflit majeur s'est cristallisé autour de la nation arménienne, encore non étatisée, dans le contexte de la question d'Orient. De manière similaire, face aux nationalismes militaristes et activistes, le tsar russe a d'abord réagi en fermant l'Église arménienne, et les bolcheviks, arrivés dans le Caucase du Sud après la révolution russe, ont rapidement réprimé toute initiative nationaliste.

Alors que les États-nations ont triomphé de la guerre contre les empires marquant le XIXe siècle, le patrimoine culturel et théâtral nationaliste des Arméniens ottomans n'a pas pu devenir une composante centrale sous l'égide d'un État. Bien que les Arméniens ottomans aient tenté de négocier la création d'une région autonome, d'une principauté, voire d'un État-nation potentiel, à l'image de l'État grec, ces efforts ont été compromis par l'éclatement des conflits[340]. Les Arméniens, en retard dans le processus de formation de l'État au sein de l'Empire ottoman, n'ont pu surmonter l'absence de terres propres[341]. Cet échec a miné leurs politiques culturelles ainsi que

[340] L'objectif de la première génération de nationalistes arméniens était de créer des principautés arméniennes autonomes ou des structures fédérales au sein des empires. Dans cette optique, des négociations ont été menées avec Napoléon III en France et le tsar Alexandre II en Russie pour établir une principauté arménienne autonome, ainsi qu'une structure autonome pour les provinces arméniennes de l'Empire ottoman. Même Abdülhamid II a également participé à ces correspondances sur ce sujet. Ces nationalistes se sont ensuite intéressés à l'amélioration des conditions de vie des habitants des provinces d'Istanbul et d'Anatolie. Un poète catholique d'Istanbul, Beşiktaşlıyan, prônait la laïcité et, au grand mécontentement de Rome, appelait à la fraternité entre les peuples de son pays. Déroyents, avec l'approbation du sultan. Publiait le journal *Hayasdan* (Arménie). Gabriel Ayvazovski et Ambroise Kalfa ont fondé à Paris *La Colombe de Massis*, tandis que Mıgırdiç Khrimyan publiait *L'Aigle de Vaspouragan* à Üsküdar. En 1860, Mıgırdiç Dikranyan publiait le premier livre en kurde-arménien, appelant à des réformes au Kurdistan. Onnik Jamgoçyan : L'éveil de l'Arménie - Constantinople, Paris, Chouchi, l'impossible royaume (1840-1880), Les éditions du Bosphore, 2021.

[341] Les Grecs ottomans ont fondé l'État grec en 1821 et la Bulgarie a déclaré son indépendance en 1878, en réponse aux révoltes qui ont progressivement détaché les communautés balkaniques de l'Empire ottoman. Le nationalisme turc, quant à lui, est apparu plus tardivement, dans les années 1860, sous l'impulsion de figures comme Namık Kemal, l'un des pionniers du théâtre moderne, et du mouvement des Jeunes-Turcs. Au début du XXe siècle, la nation arménienne était la seule parmi les sujets ottomans à ne pas posséder d'État propre ni de structure autonome.

l'empire culturel établi par le trio Église-marchands-aristocratie. Leur patrimoine culturel, notamment leur patrimoine théâtral, a ainsi été marginalisé. Dans l'Empire ottoman, cet obstacle était incarné par le nationalisme turc, tandis que dans l'Union soviétique, c'était le socialisme.

2. La mobilisation d'en haut – le théâtre multiculturel versus le théâtre culturel pluraliste

Le mouvement théâtral arménien (et ottoman) ne représentait pas une mobilisation ascendante, mais plutôt un mouvement descendant. Comme nous l'explorerons dans le chapitre suivant, toutes les activités menées sur les terres ottomanes, y compris le théâtre, revêtaient intrinsèquement un caractère multiculturel. Tant les formes traditionnelles de spectacles ottomans que les formes de théâtre moderne intégraient l'ensemble des communautés de l'Empire ottoman, au regard de la langue, de la religion et de l'identité.

Dans la littérature théâtrale, le concept de théâtre multiculturel est généralement compris comme une expression émergeant de manière ascendante, en réponse aux demandes de la société. Cette conceptualisation ne s'applique pas à l'expérience théâtrale arménienne et ottomane. Le multiculturalisme dans l'Empire ottoman constituait une condition de fait, inhérente à sa démographie et à sa structure administrative. Ce qui distingue l'Empire ottoman, cependant, est l'élaboration d'une politique culturelle visant à infuser dans le théâtre un caractère pluraliste, au-delà du simple multiculturalisme.

Le mouvement théâtral des Arméniens catholiques illustre bien ce modèle descendant. Comme cela sera approfondi dans cette étude, le théâtre a été conçu et mis au service du « futur peuple arménien », avec pour mission de diffuser le nationalisme à partir d'un centre stratégique, Venise. Il s'agit d'une mobilisation de type jacobin, ou d'une révolution initiée depuis le sommet.

Dans l'Empire ottoman, le mouvement théâtral suivait également une application descendante, modelée de haut en bas. Des lieux telles que l'Impérial *Naum* (1844) ou le *Tiyatro-i Osmanî* (1870), établies avec les privilèges et sous l'autorisation du sultan, étaient-elles aussi des

Cela constituait à la fois un avantage et un inconvénient. D'un côté, l'absence d'État indépendant permettait aux Arméniens de maintenir une influence au sein de l'Empire, profitant d'un champ d'action potentiellement plus vaste que celui qu'aurait permis une administration autonome. D'un autre côté, alors que l'Empire ottoman s'orientait vers une politique de turquification et que la Première Guerre mondiale se profilait, les Arméniens sont devenus la cible du nationalisme turc et des mouvements anti-chrétiens. Ce climat a conduit à des tensions croissantes et, finalement, au génocide arménien, qui demeure l'un des conflits les plus tragiques et marquants de l'histoire de l'Empire ottoman. Dans ce contexte, les Turcs et les musulmans se sont retrouvés en opposition frontale avec les Arméniens et les autres chrétiens de l'Empire.

produits d'une politique culturelle imposée par les autorités[342]. Les sultans ottomans exploitaient le potentiel conjoncturel du théâtre européen pour étendre leurs politiques de modernisation inspirées de l'Occident, visant ainsi une modernisation sociétale descendante.

De ce fait, les expériences théâtrales arménienne et ottomane ont convergé autour d'intérêts communs à un certain moment. Les Arméniens ottomans souhaitaient toucher leur communauté à Istanbul avec un théâtre en turc et en arménien. Parallèlement, les sultans ottomans, opérant en quelque sorte comme des ministres de la culture ou des directeurs artistiques, cherchaient à atteindre la population musulmane à travers le théâtre, avec l'intention de l'éduquer et de la persuader des bienfaits des réformes et des stratégies de modernisation proclamées par les décrets de Tanzimat et de Réforme.

Cela a conduit à l'émergence d'une expérience théâtrale « culturellement pluraliste » : dans l'espace public, les diverses communautés de l'Empire ottoman ont pu gagner en visibilité, se tenant côte à côte. Comme discuté précédemment, cette dynamique pluraliste s'est vue soit renforcée, soit réprimée, en fonction des attitudes fluctuantes des gouvernements envers le nationalisme.

3. L'influence du théâtre

Au XIXe siècle, le théâtre est devenu un outil particulièrement efficace pour établir des liens sociaux et émotionnels. Ce moyen de divertissement dynamique avait une capacité de diffusion mondiale : intrigues, personnages et textes pouvaient être transmis et popularisés au-delà des frontières. À l'origine, le théâtre, utilisé dans les monastères pour promouvoir le christianisme et l'Église, remplissait une mission éducative et divertissante. Cependant, à partir de la fin du XVIIIe siècle, il a également commencé à embrasser une mission en faveur des nationalismes.

Le XIXe siècle en Europe et dans l'Empire ottoman est souvent considéré comme l'âge d'or du théâtre. Jamais auparavant autant de théâtres n'avaient été construits, de pièces écrites et de

[342]À la fin de l'année 1869, au nom du grand vizir Âli Paşa, Ali Suavi Efendi, alors représentant de *Darülfünun*, rassembla plusieurs personnalités influentes, comprenant des Turcs, des Grecs, des Arméniens et des Bulgares. Leur objectif était sans précédent : fonder un théâtre impérial, le *Tiyatro-i Sultanî*, qui incarnerait la diversité culturelle de l'Empire ottoman. Conformément à l'accord, le théâtre devait proposer des pièces morales et des tragédies en turc, en grec, en bulgare et en arménien, et encourager des acteurs de diverses nationalités à se produire sur scène. Malgré les efforts d'Âli Paşa, le projet ne put se concrétiser et l'initiative échoua. L'année suivante, une nouvelle tentative fut entreprise. L'acteur arménien Hagop Vartovyan, connu sous le nom de Güllü Hagop, qui avait déjà mis en scène des pièces en turc à Üsküdar, fut alors chargé de fonder le théâtre de la nation ottomane et de proposer des représentations en turc et en arménien. And, *Tanzimat*, p. 236

revues théâtrales publiées. La puissance du théâtre, en tant qu'instrument efficace des nationalismes culturels pour créer des liens identitaires, était pleinement reconnue. Comme l'a mentionné un prêtre à propos d'une pièce mise en scène dans les années 1820, « dix des sermons les plus brillants ne peuvent pas pénétrer l'âme de l'homme autant que ce théâtre ». Parsegh Sarkisyan, pour sa part, a déclaré : « le but de ce théâtre est de montrer les grands noms de la nation, comme les rois arméniens *Vartan* et *Arşag*, et d'enseigner à la nouvelle génération qui étaient ces personnages. C'est d'allumer la flamme du patriotisme et du nationalisme dans leurs petits cœurs. »

Les missions attribuées au théâtre arménien à cette époque peuvent être résumées comme suit :

- Former, éduquer et diffuser l'idée de la nation arménienne, en touchant même les personnes analphabètes ;
- Enseigner l'histoire et les idéaux nationalistes arméniens aux jeunes, formant ainsi une génération à la conscience religieuse et nationaliste affirmée ;
- Agir comme un outil diplomatique interne et externe, pour convaincre non seulement la communauté arménienne, mais aussi les sociétés ottomane, russe et européenne, de la légitimité et de la valeur de la cause arménienne ;
- Nationaliser la culture du divertissement, utilisant le pouvoir de l'art théâtral comme un vecteur de propagande et d'engagement politique ;
- Consolider la nation arménienne dispersée sur différents territoires, en établissant des liens unificateurs qui transcendent les divisions géographiques, par le biais du théâtre, pour construire une unité de pensée, d'histoire et d'esprit ;
- Préparer le terrain pour de futures négociations sur une possible autonomie ou fédération, voire un royaume arménien au sein de l'Empire ottoman, en consultation avec les dirigeants tels qu'Abdülaziz, Abdülhamid II, le tsar Alexandre II et l'empereur Napoléon III.

Le théâtre moderne a, dans une large mesure, rempli avec succès ces missions. Comme mentionné dans cette étude, le caractère universel du nationalisme lui permettait de trouver des partisans dans chaque territoire où il s'implantait. Jusqu'à l'avènement du cinéma au XXe siècle, le théâtre restait l'outil de divertissement le plus populaire. Les crises politiques successives ont seulement fait changer les acteurs exploitant ces fonctions théâtrales : par exemple, dès 1908, des missions similaires étaient intégrées dans la politique culturelle des Jeunes-Turcs, qui plaçaient le

théâtre au cœur de leur stratégie. De même, en Russie soviétique, le théâtre a été orienté vers les objectifs de diffusion du socialisme.

3.1 Prototypes des acteurs

Dans les premières périodes du théâtre arménien, l'acteur principal et la force unificatrice de tous les segments ont toujours été les églises arméniennes. Dans ce contexte, celles-ci, et en particulier le monastère catholique arménien de l'île de San Lazzaro, ont joué un rôle institutionnel fondamental. Avec les marchands arméniens de la diaspora et les colonies, ainsi que les aristocrates arméniens, ces églises ont formé les trois piliers du mouvement nationaliste et culturel. Ces groupes, composés de religieux (catholiques d'abord, suivis par les orthodoxes apostoliques et les protestants), ont forgé un puissant mouvement nationaliste et un empire culturel, soutenu financièrement par les marchands et appuyé diplomatiquement et bureaucratiquement par l'aristocratie.

Les acteurs du théâtre arménien moderne sont donc devenus des vecteurs du nationalisme arménien. À Venise, les moines les plus éminents écrivaient et mettaient en scène des pièces de théâtre, devenant auteurs et traducteurs des textes qui façonnaient l'identité arménienne et définissaient la patrie. Parmi ces figures, des membres influents des familles Lusignan et Pagraduni ont marqué la scène théâtrale.

Dans l'Empire ottoman, ces acteurs se sont progressivement laïcisés, bien que leurs liens avec l'église n'aient pas été rompus. Nombre d'entre eux étaient membres de sociétés maçonniques intégrées dans le réseau européen, et plusieurs avaient des liens profonds avec la France, où ils étaient éduqués par les catholiques vénitiens. Ils appartenaient à des familles aisées et influentes, maîtrisant plusieurs langues : italien, français, russe, latin et les langues ottomanes.

En Arménie soviétique, les acteurs du théâtre se sont socialisés, tout en étant critiqués par les défenseurs du nationalisme militaire caucasien pour leur manque de conscience de classe et de conscience nationale. Le Caucase est devenu le terrain d'expression privilégié du nationalisme arménien, tandis que ce dernier était réprimé sur les territoires soviétiques. À partir des années 1890, les dramaturges arméniens de l'Empire ottoman ont commencé à incorporer des messages socialistes dans leurs pièces.

Le nationalisme culturel arménien s'est structuré selon un modèle tripartite adapté à une conjoncture politique spécifique : l'église (catholique puis apostolique) en était le cœur, soutenue financièrement par les marchands, qui véhiculaient les publications et les récits de l'église à travers

différents territoires, et par des aristocrates et bureaucrates influents dans les cours ottomanes et russes. Ceux formés dans les écoles civiles établies sous l'impulsion de l'église sont devenus des laïcs activistes au sein des mouvements constitutionnels contre la monarchie. Cela a mené à une rupture avec l'église et l'aristocratie, réduisant ainsi le pouvoir de deux des trois piliers de l'empire culturel arménien. Les marchands ont continué à soutenir les laïcs, maintenant orientés vers le nationalisme, mais l'équilibre était désormais rompu.

Les nouveaux acteurs, qui prônaient un système laïque et parlementaire, n'ont pas réussi à établir un réseau aussi solide que celui de leurs prédécesseurs. Le contexte politique, de plus en plus défavorable au nationalisme, n'a pas permis la construction d'un réseau alternatif. La criminalisation du nationalisme arménien, aussi bien en Arménie soviétique que dans l'Empire ottoman, a conduit à l'échec de ces efforts. Par conséquent, le théâtre nationaliste arménien, en tant que puissance douce, s'est marginalisé et a même été criminalisé.

3.2 L'itinéraire

Le théâtre ottoman arménien s'est mobilisé en créant des réseaux culturels qui s'étendaient largement. Comme mentionné dans le premier chapitre, en référence à Yves Lacoste, ce réseau couvrait toutes les régions atteintes par les voies de commerce et les courants de modernisation de la Méditerranée et de la mer Noire. Cependant, ce réseau comportait des nœuds stratégiques, ou plaques tournantes, notamment Venise, Istanbul, la Crimée, Tiflis, et Moscou.

Une brève chronologie de ce développement offre un aperçu utile des principales étapes de cette expansion. En 1808, le drame scolaire des Mekhitaristes a été introduit à Istanbul, puis en 1820 en Crimée. En 1801, Tiflis, capitale de la Géorgie, passe de la domination iranienne à celle de la Russie, suivie en 1828 par le khanat d'Erevan. Cette période coïncide avec une expansion notable des établissements d'enseignement arméniens dans ce qui était alors appelé la Transcaucasie, avec, par exemple, la fondation de l'école Nersesyan dirigée par Harutyun Alamdaryan (1795–1834), un érudit formé à Moscou.

À Istanbul, dès les années 1850, les théâtres scolaires et les théâtres de quartier (Hasköy, Ortaköy, Péra) ont insufflé une nouvelle dynamique à la communauté arménienne locale. Les événements organisés à Istanbul ont commencé à être relayés dans les journaux, devenant progressivement des sujets de débat et d'échange d'idées autour du théâtre. Si Istanbul a d'abord été le centre de ce mouvement théâtral, Moscou et Tiflis n'ont pas tardé à suivre. Les activités théâtrales y ont attiré l'attention à partir de 1859-1860, bien que des initiatives y soient apparues

dès 1836, lorsque Galust Shermazanian a transformé le premier étage de sa maison à Tiflis en une salle de théâtre. Il y mettait en scène des pièces satiriques dénonçant la corruption, les retards cléricaux et la bureaucratie tsariste, marquant ainsi les prémices du théâtre professionnel dans la région [343].

En janvier 1859, des étudiants arméniens de l'Université de Moscou ont préparé et mis en scène une pièce de théâtre. Durant cette décennie, des étudiants tels que Nikoghayos Pughinian et Mikayel Ter-Grigorian ont commencé à écrire et à produire des vaudevilles dans le dialecte arménien de Tiflis. À travers ces œuvres, ils critiquaient de manière satirique les comportements de la classe marchande arménienne de la ville, et après leur graduation, ils ont introduit ces créations dans le Caucase. La même année, avec le soutien de la famille Nazaryantz, des périodiques furent imprimés et publiés par l'imprimerie Lazaryan. En juillet 1859, les élèves de l'école Nersisyan lancèrent les premières activités théâtrales à Tiflis[344].

Les littératures arméniennes de l'Est et de l'Ouest ont évolué suivant deux orientations distinctes. Entre 1850 et 1860, la littérature arménienne occidentale a été influencée par le romantisme français, tandis que la littérature orientale s'est imprégnée du réalisme russe. Stepanyan éclaire cette divergence en citant le célèbre poète nationaliste arménien Mikael Nalbantyan[345] (1829-1866). Selon Nalbantyan, la déception face aux réformes ottomanes qui ne se concrétisaient pas au Caucase a conduit à une période imprégnée d'idées socialistes. Les Arméniens du Caucase, cherchant à échapper à la domination turque, se sont orientés vers le socialisme et ont commencé à défendre le droit des nations à l'autodétermination[346]. Cela a été également façonné par les restrictions locales sur le nationalisme et la promotion du socialisme. À partir de 1875, le nationalisme a commencé à se marginaliser, et la domination des pouvoirs autoritaires a compromis les dynamiques de conciliation culturelle.

---

[343] Nishan Parlakian et S. Peter Cowe (ed.) : *Modern Armenian Drama An Anthology, Introduction* (Anthologie du théâtre arménien moderne, Introduction), Columbia University Press, 2001, p. XI

[344] Stepanyan, ibidem, pp. 202-203.

[345] Le premier Théâtre de l'Orient d'Istanbul fut fermé par le gouvernement ottoman en 1868, suite à l'organisation d'une soirée commémorative en l'honneur de Nalbantyan. À cette époque, le gouvernement ottoman ne tolérait aucune expression de nationalisme arménien. Cette décision marqua un tournant pour le mouvement théâtral à Istanbul, entraînant un exode progressif des professionnels arméniens du théâtre vers le sud du Caucase, l'Afrique du Nord et les Balkans.

[346] Stepanyan, ibidem, p. 205.

3.2.1 Le réseau de Venise

Comme nous l'avons examiné en détail dans les chapitres précédents de cette thèse, Venise a joué un rôle central dans l'invention de la tradition nationaliste. Les Arméniens catholiques formés dans cette ville ont diffusé leur influence parmi presque toutes les colonies arméniennes et diverses couches de la population, d'abord en tant que prédicateurs itinérants, puis par le biais des écoles qu'ils ont fondées ou dirigées. Les différentes publications mekhitaristes, expédiées d'abord à Istanbul et à Trabzon, puis vers l'Arménie, ont joué un rôle crucial dans la diffusion du savoir et dans l'éveil de la conscience identitaire parmi les Arméniens. De plus, les activités des Mekhitaristes ont attiré l'attention d'intellectuels européens, toujours plus intéressés par la culture arménienne[347].

Le réseau de diffusion de ce centre, en termes de représentations théâtrales, était principalement limité à l'Italie et à Istanbul (maisonnées, quartiers, associations). Cependant, la portée directe du réseau de Venise s'étendait jusqu'aux étudiants arméniens des universités de Padoue, Bologne, et Pise, atteignant également Trieste, Livourne, et la Transylvanie. Par ailleurs, grâce à la mobilité de ses diplômés, les pièces, les publications, ainsi que la transmission orale de ces expériences se sont propagées à travers un large réseau.

À ce sujet, Zekiyan rapporte un fait intéressant concernant l'Inde : « Le 20 décembre 1828, l'Arménien indien Hovhannes Avtalyan écrit au Prêtre Sukias Somal : « La tragédie *Vartanyan*, adaptée par notre grand poète Ğugas Vartabet, a rempli mon cœur de sentiments ardents et de patriotisme. L'impact et la fonction de telles tragédies, animées par les efforts de ce magnifique poète, sont très importants pour l'apprentissage de notre histoire. » [348] »

On peut dire que le réseau était homogène : il touchait les communautés arméniennes principalement à travers l'Église et les écoles. L'orientation de cette mobilisation était essentiellement religieuse, en direction de l'Empire ottoman. Comme mentionné précédemment, la plupart des moines de Venise provenaient de familles aisées établies à Istanbul.

---

[347] Kevork B. Bardakjian: *Hagop Baronian's political and social satire* (La satire politique et sociale de Hagop Baronian), thèse de doctorat non publiée, University of Oxford, 1979, p. 3

[348] Zekiyan indique que la première représentation théâtrale en Inde eut lieu en 1812 avec la mise en scène de la tragédie « Jules César » de Voltaire. Cette traduction fut également publiée, devenant ainsi la première œuvre théâtrale imprimée en arménien. En 1821, une autre pièce en arménien fut également écrite à Calcutta. Cependant, bien que les Arméniens d'Inde aient été des pionniers dans l'introduction du théâtre occidental, le théâtre arménien n'a pas maintenu la même continuité dans cette région qu'à Istanbul, et aucun autre enregistrement de pièces ultérieures n'a été trouvé. Zekiyan, *Venedik*, pp. 27-28

3.2.2 Le réseau d'Istanbul

Le réseau théâtral arménien le plus productif et durable était celui d'Istanbul. Cette ville, considérée dès le XIXe siècle comme un centre théâtral majeur, a vu naître et s'épanouir les œuvres théâtrales et opéras arméniens les plus qualitatifs. Divers moyens ont contribué à l'expansion de ce réseau : écoles, demeures d'aristocrates, associations de quartiers, troupes de théâtre professionnelles, théâtres impériaux, ateliers de théâtre, presse spécialisée et tournées. Deux types d'acteurs, à savoir des religieux et des civils (notamment de jeunes Arméniens diplômés des écoles civiles catholiques, principalement du collège Murad Rafaelyan), ont été dirigés de Venise vers Istanbul pour alimenter ce réseau.

Dans l'histoire du théâtre arménien, Istanbul est souvent qualifiée de « Scène Occidentale ». La tradition théâtrale y est progressivement devenue laïque, avec la montée en scène de femmes et de non-Arméniens. Les pièces étaient jouées en arménien, en turc, ainsi que dans d'autres langues ottomanes et européennes, ce qui témoignait d'une grande diversité en termes de lieux, d'identités et de langues des acteurs.

Les acteurs formés à Venise ont, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de cette thèse, contribué à la fondation de théâtres de l'Empire tels que l'Impérial Naum et le *Tiyatro-i Osmanî*, dans le cadre des politiques d'ottomanisme, une stratégie destinée à maintenir l'unité de l'Empire[349].

Le réseau théâtral d'Istanbul avait un rayonnement très étendu : il a permis l'émergence de centres théâtraux secondaires à Izmir, Bursa, Trabzon, Adana, Kars et Van. Ce réseau était actif dans les principales villes des Balkans, en Grèce (y compris ses îles), au Caire et à Alexandrie, et s'étendait jusqu'au Caucase du Sud et au nord de l'Iran, incluant Tiflis, Nouveau Nakhchivan, Erevan, Bakou, Gyumri et Tabriz. Partout où il existait une école communautaire ou une activité ecclésiastique active dans l'Empire ottoman, le théâtre arménien était présent.

[349] L'ottomanisme, ou nationalisme ottoman, était une idéologie du XIXe siècle qui visait à unifier toutes les nations et groupes au sein de l'Empire ottoman sous l'esprit de l'ottomanité. Cette approche aspirait à garantir une coexistence équitable, libre et égalitaire entre toutes les communautés, religions et ethnies de l'Empire, sans distinction de confession, de secte ou d'origine ethnique. L'idée d'ottomanisme n'était pas nouvelle, car elle était déjà présente dans les fondements de l'État ottoman. Cependant, les idéaux de liberté, d'égalité et de nationalité, propagés par la Révolution française, ont exercé une influence perturbatrice sur l'Empire, qui reposait sur une diversité ethnique et religieuse, et manquait d'homogénéité nationale. En réponse aux mouvements nationalistes qui se développaient, les dirigeants ottomans ont promu l'ottomanisme dans l'espoir de préserver l'unité politique de l'État et de garantir la pérennité de l'Empire.

Les catalyseurs de cette mobilisation centrée à Istanbul étaient multiples. Le plus significatif d'entre eux a été l'influence des deuxièmes et troisièmes générations de nationalistes culturels initiés à Venise. Ces générations ont lancé et popularisé la mobilisation théâtrale laïque arménienne à Istanbul.

Dans certaines villes, des institutions arméniennes invitaient des professionnels du théâtre venus d'Istanbul à enseigner l'art théâtral. Par ailleurs, les troupes de théâtre organisaient des tournées dans ces régions pour diversifier leurs sources de revenus, et le théâtre en était venu à devenir une profession et une entreprise.

Lorsque le nationalisme arménien était réprimé dans l'Empire ottoman et que l'usage de l'arménien sur scène était interdit ou peu rentable, les acteurs arméniens se tournaient vers le Caucase du Sud, les pays balkaniques ou encore l'Afrique du Nord pour poursuivre leurs activités. Jusqu'à la Première Guerre mondiale en 1914, ce réseau de circulation couvrait presque toute la périphérie de l'Empire ottoman. La région où cette circulation était la plus faible se situait au sud-est, incluant l'actuelle Syrie et le Liban, mais cette situation allait changer avec l'augmentation de la circulation théâtrale après la Première Guerre mondiale.

3.2.3 Le réseau de Crimée

Deux branches distinctes ont formé le réseau théâtral arménien en Crimée. La première était dirigée par le Père Minas Pıjişgyan, l'un des fondateurs de la scène théâtrale arménienne d'Istanbul et formé à Venise[350]. Entre 1820 et 1821, Pıjişgyan (Medici) posa les fondations de la première école Mekhitariste à Karasubazar, où il organisa également des activités théâtrales. En 1825, des étudiants y présentèrent des pièces de théâtre, un événement significatif pour la communauté locale. Par la suite, le Père Vırtanes Buduryan poursuivit ces activités théâtrales, auxquelles tous les jeunes de la région participaient, attirant l'attention des Arméniens de la ville[351]. Toutefois, à l'instar des activités en Inde, cette initiative n'a pas perduré.

La seconde branche fut constituée par Gabriel Ayvazovski (1812-1880) de Théodosie, qui s'installa en Crimée après un passage à Venise, ainsi que par Ambrosios (Lusignan) Kalfayan

[350] Pıjişgyan a fondé une école à Péra, à Istanbul, en 1808, et s'est également imposé comme un acteur influent sur la scène théâtrale stambouliote.

[351] Zekiyan, ibidem, p. 31

(1826-1906), fondateur de l'école Haïgazian à Paris, et Khoren Kalfayan[352] (1826-1906), connu sous le nom de Narbey et auteur d'œuvres célèbres telles qu' *Arşag II* et *Alafranga*. Ce groupe, qui voyait l'Église catholique comme une menace à l'identité arménienne, quitta la congrégation de Venise pour fonder leurs propres écoles en Crimée, avec l'intention de créer une alternative qui préserve les traditions arméniennes. Néanmoins, leur influence resta limitée.

Ce groupe adoptait une attitude critique envers les idées de modernisation européennes et les pratiques de latinisations de l'Église catholique. Leur position était similaire à celle des intellectuels conservateurs ottomans vis-à-vis de l'occidentalisation. Ils étaient très critiques à l'égard de la classe moyenne d'Istanbul et des Européens qui s'y étaient installés après les révolutions libérales de 1848. Bien que leurs arguments en faveur du nationalisme arménien fussent solides, leur production artistique demeura limitée. Ils encouragèrent la scolarisation dans les pays d'Europe de l'Est et soutinrent l'Église arménienne orientale, centrée à Eçmiyadzin, ainsi que la formation des jeunes acteurs à Tiflis, ce qui restreignit leur champ d'action[353]. Leur mobilité était ponctuelle, principalement concentrée en Europe de l'Est et dans le Caucase du Sud.

Leur caractéristique principale résidait dans la transmission de l'héritage théâtral catholique à la communauté apostolique. Grâce à ces acteurs, le patrimoine culturel nationaliste, jusque-là inaccessible au Caucase du Sud à cause de la barrière religieuse, y fut introduit. Bien que leur influence restât largement centrée autour de l'Église orientale, ils atteignirent également la population civile.

---

[352] Les noms des Arméniens ottomans de Venise varient, probablement en raison des changements de rangs religieux et professionnels. C'est la raison pour laquelle une même personne peut être désignée par plusieurs noms. Le premier d'entre eux est Khoren Kalfayan. Son nom apparaît dans les chiffres suivants du catalogue de la BnF : Ambrosios Galfayean (1826-1906), Ամբրոսիոս Գալֆայեան (1826-1906), Amprosios Nar Bēy (1826-1906), Ամպրոսիոս Նար Պէյ (1826-1906), Gowiton Lowsinean (1826-1906), Գուիտոն Լուսինեան (1826-1906), Guido Lousinian (1826-1906), Guido Lusinean (1826-1906), A. Calfayan (1826-1906), A. Galfayan (1826-1906), A. Galfay (1826-1906), A. Kalfa (1826-1906), G.-A. Nar bey de Lusignan (1826-1906), Guy-Ambroise de Lusignan (1826-1906), Guy de Lusignan (1826-1906), Narpey (1826-1906), Narbey (1826-1906)

[353] La première école Mekhitariste a été fondée en 1746 en Transylvanie, suivie de deux autres entre 1775 et 1797. En 1803, l'école de la « Fraternité Lusavoriç » a été établie à Istanbul sous la direction du Père Boğos Tıngıryan, marquant le début d'une présence éducative Mekhitariste dans la ville. D'autres écoles Mekhitaristes ont vu le jour à Galata et à Beyoğlu en 1808, puis en Crimée en 1821 et à Akhaltsikhé en 1831. Au fil des années, ce réseau éducatif s'est étendu à des colonies à forte population arménienne, ancrant leur influence dans diverses régions. Bien qu'éloignées des grandes masses populaires, les prestigieuses écoles Muradian à Sèvres et Murat Rafaelyan à Venise ont produit des intellectuels éminents, qui ont joué un rôle déterminant en guidant et inspirant de larges communautés arméniennes à travers le monde. Zekiyan, ibidem, p. 28.

3.2.4 Le réseau de Tiflis

Dans l'histoire du théâtre arménien, Tiflis est souvent désignée comme la « Scène Orientale[354] ». Les premières représentations théâtrales de cette scène ont débuté à l'école Nersesyan de Tiflis entre 1824 et 1830[355]. Bien que cette scène ait bénéficié de l'héritage du théâtre nationaliste fondé à Venise, elle n'a pas réussi à y apporter de contributions significatives et nouvelles. Les acteurs formés à Venise et Istanbul ont joué un rôle crucial dans l'établissement d'un théâtre nationaliste à Tiflis et dans ses environs, jetant ainsi les bases d'une véritable culture théâtrale. À cet égard, ils ont contribué à introduire le théâtre même dans les zones rurales à forte population arménienne.

Le Cirque Aramyan (1846-1866), qui effectua une longue tournée dans le sud du Caucase, ainsi que les célèbres vedettes du théâtre d'Istanbul—en grande partie soutenues par les Mekhitaristes de Venise—telles que Bedros Atamyan (1849-1891), Tovmas Fasulyacıyan (1843-1903), Mérope Kantarcıyan (Şiranuş) (1862-1932) et Vahram Papazyan (1888-1968), figurent parmi les fondateurs et acteurs emblématiques de la scène arménienne orientale. Il existait un flux constant entre le sud du Caucase, le nord de l'Iran et, de façon plus limitée, Kars, Trabzon et Istanbul.

Le caractère nationaliste de la scène orientale s'est cependant atténué au fil des changements de régime, mais elle est devenue renommée pour ses interprétations de Shakespeare. Les acteurs d'Istanbul mentionnés ci-dessus ont interprété des pièces de Shakespeare en arménien, en turc et en plusieurs langues européennes, ce qui leur a valu une popularité remarquable et un public fidèle.

Par ailleurs, de nombreux jeunes Arméniens formés à Tiflis poursuivirent leurs études universitaires à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Dans ces villes, ils sont devenus fondateurs ou membres de théâtres d'avant-garde, initiant ainsi une nouvelle vague de mobilisation artistique, que nous examinerons plus en détail dans les sections consacrées à Tiflis et à Moscou dans cette étude.

3.2.5 Le réseau de Moscou

Moscou a connu une période dorée comparable à celle d'Istanbul pour le théâtre arménien. Le nationalisme arménien et le théâtre y ont prospéré au sein de diverses institutions, telles que les

[354] Zekiyan ibidem, p. 7

[355] Zekiyan ibidem, p. 30

demeures d'aristocrates arméniens, l'Université d'État de Moscou, la Maison de la culture arménienne, le *Studio de drame arménien et l'Institut Lazaryan* des langues orientales. Comme à Istanbul, la génération moscovite a collaboré étroitement avec des troupes théâtrales non arméniennes. L'exemple le plus marquant est celui du Théâtre d'Art de Moscou (fondé en 1898 par Konstantin Stanislavski, ancien élève de l'Institut des langues orientales Lazaryan), qui comptait parmi ses membres des avant-gardistes d'origine arménienne de Tiflis, tels que Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov (1883-1922) et Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943).

À l'instar d'Istanbul, l'expérience théâtrale arménienne à Moscou a été fondamentale pour le développement des mouvements théâtraux avant-gardistes. En raison des bouleversements politiques, le Théâtre d'Art de Moscou a dû entreprendre de longues tournées, se produisant dans de nombreuses villes européennes (Berlin, Prague, Zagreb et Paris) ainsi qu'à New York en 1923, où il a laissé une influence marquante, notamment sur l'*Actors' Studio*.

4. Circulations territoriales des théâtres en Arménien occidental et en Turc

Le théâtre est, avant tout, une question de langue. Les choix linguistiques ont joué un rôle crucial dans l'intégration du théâtre arménien ottoman dans la société ottomane. Le premier choix significatif réside dans l'adoption par les Arméniens ottomans de Venise de l'arménien moderne (*Aşkharhapar*), utilisé à Istanbul, plutôt que de la langue liturgique classique (*Krapar*). De plus, les troupes de théâtre arméniennes ont commencé à jouer des pièces en turc. Profitant du statut du turc ottoman comme langue impériale, elles ont produit de nombreux textes en turc tout en utilisant l'alphabet arménien, ce qui leur a permis d'atteindre un public plus large[356]. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ce choix se reflétait également dans le contenu des œuvres théâtrales.

Étant une forme d'art qui ne nécessite ni lecture ni écriture, le théâtre a été privilégié pour les initiatives nationalistes. Il permettait de transmettre des messages même à ceux qui ne savaient

[356] Au fil des siècles, la langue turque a été transcrite à l'aide de douze alphabets différents, dont le Göktürk (ou Orkhon-Yenisei), le sogdien, l'ouïghour, le manichéen, la brahmi, le syriaque, l'arabe, le grec, l'arménien, l'hébreu, le latin et le slave. L'utilisation de l'alphabet arménien pour la transcription du turc remonte aux manuscrits du XIVe siècle, tandis que l'usage dans les publications imprimées apparaît dès le XVIIIe siècle. Bien que la publication d'œuvres turques en caractères arméniens ait décliné après le premier quart du XXe siècle, cette pratique a persisté au sein de certaines communautés, tant en Turquie que dans les pays d'émigration arménienne, jusqu'aux années 1960. Rober Koptaş : « Önsöz » (Introduction) *Kevork Pamukçuyan - Ermeni Harfli Türkçe Metinler* (Textes turcs en alphabet arméniennes, préface), Aras yayıncılık, 2002, Istanbul, p. XI.

ni lire ni écrire en turc ou en arménien. Des œuvres d'auteurs européens, tels que Victor Hugo, Molière et Daniel Defoe, ont été publiées en turc avec l'alphabet arménien.

Les Arméniens ottomans ont ainsi été parmi les premières communautés à créer leur propre culture et littérature en utilisant deux langues, l'arménien et le turc. Cependant, de nombreux Arméniens des provinces ottomanes ne maîtrisaient ni la lecture ni l'écriture en arménien. L'ouverture des écoles civiles pendant la période des Tanzimat a contribué à l'augmentation de l'alphabétisation, en particulier en Anatolie. L'usage de l'alphabet arménien pour écrire le turc a également permis de communiquer avec les Arméniens qui parlaient turc mais ne connaissaient pas ou peu l'arménien, tout en leur permettant de conserver leur identité arménienne grâce à l'utilisation de cet alphabet.

4.1 Venise - une école de publication turque avec un nouvel alphabet Arménien

On peut considérer Venise comme une « quatrième école » dans la tradition du turc écrit en caractères arméniens. Dans son article intitulé « La Littérature Armeno-Turque », publié en 1964, Hayk Berberyan identifie trois écoles distinctes dans cette tradition de littérature populaire turque (surtout poétique) en caractères arméniens. La première école, centrée à New Julfa au XVIIe siècle en Iran, a produit des œuvres en arménien, en persan, et en turc azerbaïdjanais. La deuxième école est celle d'Anatolie et d'Istanbul, tandis que la troisième école est celle du Caucase, dont le représentant le plus célèbre est Sayat Nova (1712-1795), un poète et troubadour arménien de Géorgie qui écrivait aussi en turc azerbaïdjanais[357].

Les Arméniens catholiques de Venise, qui peuvent être vus comme une quatrième école, ont introduit l'usage du turc dans la région méditerranéenne. L'imprimerie de Venise publiait non seulement des livres en arménien à l'intention des locuteurs turcs souhaitant apprendre l'arménien, mais également des grammaires et des dictionnaires arméniens. Ces œuvres se sont diffusées grâce aux réseaux commerciaux de la Méditerranée et de la mer Noire, étendant ainsi le champ de circulation de l'arménien occidental et du turc[358].

---

[357] Koptaş, ibidem, p. XIII.

[358] L'activité missionnaire de trois confessions chrétiennes dans la même région, utilisant des méthodes et des publications similaires, a entraîné l'émergence de représentations contradictoires. Comme l'a noté Béatrice Giblin, cette situation a créé une scène où les derniers développements politiques pouvaient être lus et interprétés. La langue dominante dans cette guerre missionnaire chrétienne, intensifiée par l'extension territoriale et l'utilisation d'outils similaires, était le turc écrit en caractères arméniens. Selon Kevorkyan, les missionnaires cherchant à promouvoir le catholicisme et le protestantisme parmi les Arméniens apostoliques produisaient des textes en turc transcrits en caractères arméniens. L'Église protestante

4.2 Territoire de la circulation des publications en Turc en alphabet Arméniens

Le territoire de circulation des œuvres en turc rédigées en caractères arméniens était extrêmement vaste. Depuis le XVIIIe siècle, ces œuvres ont permis de mieux comprendre la diffusion des pièces de théâtre en turc, écrites en alphabet arménien. Metin And, figure éminente du théâtre turc, mentionne même que certains Turcs apprenaient l'alphabet arménien pour lire ces ouvrages et journaux[359].

Selon Rober Koptaş, sur une période d'environ six siècles, du XIVe au XIXe siècle, des œuvres couvrant des domaines variés – religion, littérature, histoire, philosophie, sciences naturelles et agriculture – ont été publiées dans des villes telles qu'Istanbul, Diyarbakır, Edirne, Tokat, Erzurum, Sivas, Van, Ankara, Zeytun (Süleymanlı/Maraş), Bursa, Gümüşhane, Saint-Pétersbourg, Eçmiyadzin, Astrakhan, Crimée et Calcutta[360].

Entre 1727 et 1968, plus de deux cents imprimeries réparties dans environ cinquante villes ont produit des ouvrages en turc avec des caractères arméniens. À Istanbul seulement, on comptait 85 imprimeries. D'autres centres majeurs incluaient Adana, Antep, Bandırma, Bursa, Izmir, Beyrouth, Le Caire, Jérusalem, Eçmiyadzin, Alexandropol (Gyumri), Bakou, Nakhitchevan, Tabriz, Théodosie, Paris, Marseille, Trieste, Vienne, New York, Philadelphie, et Buenos Aires.

Avec l'ère des Tanzimat, de nombreux journaux et magazines en turc, utilisant l'alphabet arménien, ont vu le jour à Istanbul. Entre 1850 et 1890, près de 100 périodiques arméniens y ont été publiés, dont 54 partiellement ou intégralement en turc avec des caractères arméniens. Ces publications ont également émané de centres tels qu'Adana, Antep, Izmir, Amasya, Sivas, Alexandrie, Le Caire, Beyrouth, Jérusalem, Varna, New York, Pasadena, Detroit et Philadelphie[361].

---

américaine, par le biais de *l'American Board of Commissioners for Foreign Missions*, menait des activités parmi les peuples des Balkans, de l'Anatolie centrale et orientale, ainsi que du Moyen-Orient, avec une attention particulière pour les Arméniens dans l'Empire ottoman. Ils y ont fondé des écoles, des hôpitaux, des orphelinats, des maisons de retraite et des imprimeries dans diverses provinces. En 1830, un accord entre l'Empire ottoman et les États-Unis a permis aux missionnaires protestants de prêcher, et dès 1836, la première église protestante a été établie à Istanbul. Des Bibles ont été diffusées dans toute l'Anatolie en plusieurs langues, notamment en arménien, en turc avec des caractères arméniens et en kurde avec des caractères arméniens. Koptaş, ibidem, p. XVI. Béatrice Giblin: « La géopolitique : un raisonnement géographique d'avant-garde », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147), Paris: La Découverte, pages 3 à 13, p. 15

[359] And, *Tanzimat*, p. 62.

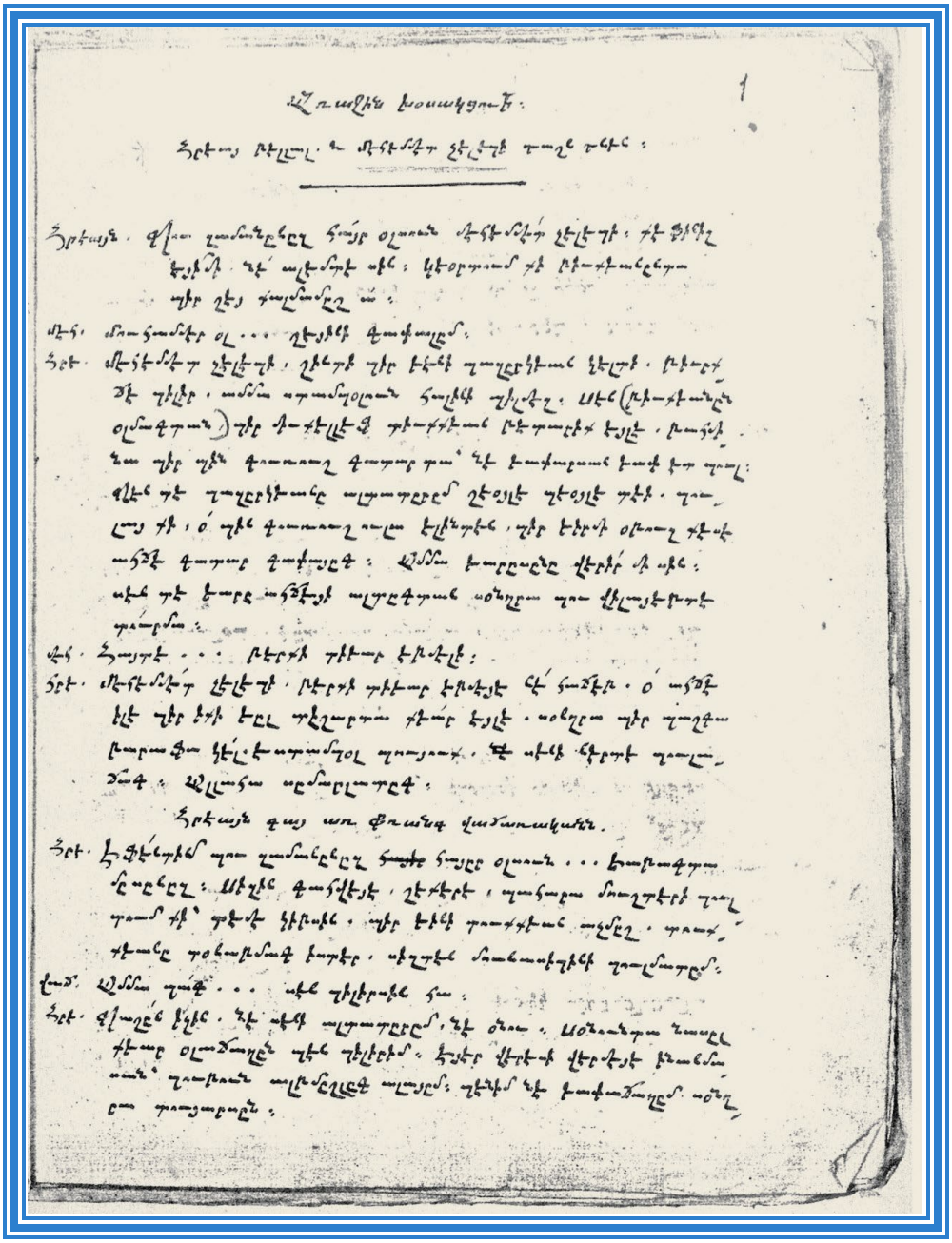
[360] Koptaş, ibidem, p. XII.

[361] Koptaş, ibidem, p. XVIII.

Le théâtre ottoman arménien, à travers les écoles, les tournées, les publications et les formations, s'est affirmé comme un puissant outil d'influence sur un territoire étendu. Il a propagé des idéaux de nationalisme, de catholicisme et de civilisation européenne dans les régions qu'il touchait. Ces zones, servant de base à la modernisation arménienne, étaient également des canaux de diffusion pour l'arménien occidental et le turc ottoman en tant que puissance douce.

Le prochain chapitre explorera le répertoire théâtral produit et diffusé à Venise. En suivant la trajectoire du nationalisme à travers ce répertoire, nous analyserons les représentations qui ont façonné l'univers mental des Arméniens catholiques ottomans.

CHAPITRE V : LES REPRESENTATIONS : LE REPERTOIRE DU THEATRE MEKHITARISTE



Première pièce de théâtre en turc produite à Venise, cette œuvre est bilingue « *Hırya Tellal yev Mehemmed Çelebi* » datée de 179?.[362]

[362] Les archives personnelles de Yervant Baret Manok ont été utilisées avec l'autorisation de sa famille. Selon Manok, le dernier chiffre de la date n'était pas lisible dans le texte original.

John of Gaunt: « Ce sol béni, cette terre, ce royaume, cette Angleterre. »
William Shakespeare, Henry V, Acte 2, Scène 1

Dans cette dernière partie de la première section de cette thèse, nous examinerons les représentations des Mekhitaristes, des Arméniens catholiques ottomans connus sous ce nom, dans les œuvres théâtrales, ainsi que l'analyse des phases du nationalisme dans le répertoire théâtral établi à Venise sur une période de 100 ans. La diversité de leurs représentations est unique, couvrant des formes théâtrales traditionnelles ottomanes, des éléments folkloriques, des histoires et des cultures européennes et arméniennes, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Elle nous fournit de riches données sur les éléments qui ont façonné le monde intellectuel ottoman. Les contenus des pièces jouées sur l'île San Lazzaro à Venise entre 1774 et 1860 révèlent les préoccupations politiques et culturelles des Ottomans installés sur cette île et les politiques culturelles qui les ont façonnées. Que nous disent-ils sur les objectifs et les manifestations du nationalisme arménien ? Quelles idées ont-ils développées et diffusées à travers le théâtre ? Quelles représentations observons-nous dans le monde intellectuel des Mekhitaristes ?

Comme l'a souligné Jean-Pierre Mahé, historien et linguiste français, Venise, la Cité des Doges, était un laboratoire pour la littérature arménienne, et cela s'appliquait sans aucun doute également au théâtre arménien[363]. Les expérimentations théâtrales menées ici ont créé un modèle à suivre. Ce répertoire a voyagé dans différents territoires, adapté en grande partie aux cultures

[363] Jean-Pierre Mahé : « Venise, Constantinople et Tiflis : trois cités littéraires arméniennes » par Jean-Pierre Mahé, https://www.youtube.com/watch?v=JA42Hm7vggE

Jean-Pierre Mahé cite Haydes (Haybes), Samosate, Istanbul, Moscou, Samarkande, Paris, New York et Los Angeles comme des villes où la littérature arménienne est forte. Mais Venise, la Cité des Doges, est à retenir en premier lieu.

Pendant son occupation de l'Italie, Napoléon Bonaparte décida de fermer tous les monastères. Le monastère de San Lazzaro a reçu le statut d'« académie » par un décret de Napoléon en 1810, ce qui lui a permis de poursuivre ses activités académiques et scientifiques et de sauver le monastère de la fermeture. On y a installé un monastère, une imprimerie et un musée.

locales en termes de texte, de format et d'objectif. Ces pièces sont connues dans les écoles faisant partie du réseau catholique des Mekhitaristes en Europe, notamment à Padoue, Paris et Vienne, où elles ont été lues, vues ou mises en scène.

Cet héritage théâtral s'est diffusé à travers les écoles, les associations locales et les publications. Les enseignants, intellectuels et prêtres formés à Venise ont raconté et mis en scène ces pièces dans les lieux qu'ils ont visités pour leurs élèves et leurs communautés. Imprimées individuellement dans les imprimeries de Venise et de Vienne[364], ou publiées dans l'organe officiel des Mekhitaristes, le journal *Pazmaveb*, ces pièces ont circulé dans divers territoires.[365] Des versions similaires de ces pièces ont été produites à Istanbul et à Tiflis. En effet, la liste des pièces de théâtre présentées par les Arméniens occidentaux en 1968, compilée par Nışan Beşiktaşlıyan[366] (1898-1972), ainsi que la liste des pièces de théâtre publiées dans le journal Tadron de Tiflis en 1894-5[367], autorisées par l'administration locale géorgienne/russe, sont compatibles avec le répertoire préparé à Venise en termes de noms et de contenus des pièces. De plus, les chronologies des activités culturelles des Arméniens occidentaux établies par Pars Tuğlacı[368] et les données sur les journaux publiés à Istanbul confirment que des pièces portant des noms similaires ou ayant des contenus similaires ont été jouées.

L'îlot San Lazzaro était passé d'un espace à un territoire, il est donc devenu un sujet d'analyse géopolitique. Ce territoire nous en dit beaucoup sur les productions de cette géographie politique et les représentations qui l'ont façonné. Il nous permet de comprendre les étapes par lesquelles le nationalisme arménien est devenu une force géopolitique intellectuelle et nous donne

[364] La concentration de la Congrégation à Vienne est axée sur la recherche philosophique. Par conséquent, cette étude a été exclue.

[365] Il convient de rappeler que ce sont les marchands arméniens qui soutenaient financièrement les activités des églises arméniennes et assumaient directement la responsabilité de la diffusion des publications imprimées. Un réseau de marchands dévoués à l'Église, qui ne deviendra séculier qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, figurait parmi les acteurs principaux dans la propagation des œuvres théâtrales, parmi d'autres. Les zones de circulation de ce réseau de marchands incluaient Marseille et Paris en France, Barcelone et Cadix en Espagne, Amsterdam aux Pays-Bas, Lviv en Pologne, ainsi que Livourne et Venise en Italie, où ils étaient particulièrement influents. En outre, ce réseau de marchands était actif à Kaffa (Feodossia) en Crimée, à Ispahan en Iran, et à Calcutta et Madras en Inde.

[366] Nışan Beşiktaşlıyan : ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԷՄՔԵՐ (Taderagan Temker - Figures de théâtre), Erevan, 1968, s. 1115-1127

[367] Թատրոն (Թիֆլիս) (Tiflis Tadron), 1894-5, vol. 2.

[368] Pars Tuğlacı : *Tarih boyunca Batı Ermenileri* (Les Arméniens occidentaux à travers l'histoire), Vol I, Pars Yayın ve Ticaret, Istanbul, 2004.

un aperçu du contenu de ce processus. La mobilisation nationaliste théâtrale qui a germé dans les monastères et collèges de Venise et des environs a pris de la force à partir des années 1850, notamment à Istanbul, à travers les efforts des associations nationalistes qui ont organisé des théâtres de quartier, lesquels se sont ouverts au grand public.

À mesure que le nationalisme se renforçait comme une vague mondiale, le nombre de pièces nationalistes dans le répertoire augmentait. La Révolution française apporta avec elle l'idée de libération, et l'Église catholique commença également à perdre de son pouvoir[369]. Le répertoire s'éloigna des thèmes et du format traditionnels du théâtre jésuite, augmentant ainsi le nombre de comédies. Pendant de nombreuses années, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament furent représentées, mais les écrivains modernes comme Alfieri, Metastasio, Scribe, Molière, Goldoni, Monti, Shakespeare, Racine et Corneille, parmi les auteurs les plus joués de leur époque, commencèrent à dominer. Avec le temps, des auteurs arméniens se développèrent, produisant des œuvres originales dans le cadre du théâtre européen.

La représentation théâtrale des Catholiques ottomans sur l'île de Venise, dans un sens général, est conforme aux représentations intellectuelles décrites par Johann Strauss. [370] Ces pièces sont des reflets du folklore ottoman, de la littérature populaire, ainsi que des productions intellectuelles occidentales et orientales. Les représentations ottomanes à Venise ont été enrichies par les influences italiennes et françaises avant de retourner vers l'Empire ottoman.

Les pièces historiques et tragiques avaient une mission éducative. Elles visaient à dresser le portrait d'un « bon citoyen arménien »[371] selon les principes aristotéliciens établis dans sa *Poétique*, structurant le drame de manière à mettre en lumière les comportements éthiques corrects et incorrects, le « bien » et le « mal », ainsi que leurs conséquences. Ces pièces et leur époque de

[369] Stepanyan, ibidem, p. 104

[370] Johann Strauss : « Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries) ? », (Qui a lu quoi dans l'Empire ottoman (XIXe-XXe siècles) ?) Middle Eastern Literatures, 6.1, 2003, pp. 39-76

[371] Aristote définit la citoyenneté de manière fonctionnelle, plutôt que par la naissance ou le statut, et il considère que la participation et l'autorité politique sont essentielles à la citoyenneté. Sa conception de la citoyenneté est étroitement liée à sa théorie de la vie humaine idéale et à son éthique de la vertu. Dans l'État idéal, un bon citoyen est identique à la personne pleinement vertueuse sur le plan éthique. Pour Aristote, les vertus nécessaires pour mener une bonne vie humaine sont les mêmes que celles requises pour gouverner et être gouverné à tour de rôle. En raison du lien entre l'éthique et la politique, le programme (admettons-le, incomplet) d'Aristote pour l'éducation civique est lié à son programme pour la formation éthique.

représentation pouvaient être comparées aux fêtes de *Dionysos* : une catharsis collective se produisait, l'ordre était perturbé puis rétabli.

On retrouve des éléments byzantins dans les pièces jouées à Venise. Pendant la période byzantine, les pièces traitant des royaumes arméniens contenaient de nombreuses données pour l'analyse des éléments antiques dans les représentations nationalistes. Les pièces de théâtre des Arméniens ottomans constituent également un domaine où les racines sont redécouvertes[372].

Le mouvement nationaliste des Arméniens Catholiques ottomans représentait également une révolution linguistique. Nous retrouvons dans les pièces de théâtre des exemples de la langue populaire connue sous le nom d'arménien d'Istanbul ou d'arménien occidental, visant à simplifier la langue. L'évolution de la langue utilisée dans les pièces de théâtre est le reflet de cette révolution linguistique. À Venise, les pièces de théâtre étaient un laboratoire littéraire nationaliste où cette nouvelle langue était expérimentée. Au fil du temps, l'utilisation du turc par les Arméniens ottomans dans les pièces de théâtre a augmenté de manière significative. Les dialectes locaux et régionaux ont été enregistrés, comme le dialecte de *Garin* (la ville *Erzurum*, en Turquie) et le dialecte utilisé dans les quartiers inférieurs de *Samatya* à Istanbul. En même temps, il parlait l'arménien classique, la langue véhiculaire de l'église et des rois.

Dans le répertoire théâtral, il existe des pièces écrites en turc et jouées en utilisant des caractères arméniens. Baret Manok a mentionné l'existence de 25 textes bilingues ou trilingues où le turc prédominait.[373] Les Mekhitaristes de Venise ont publié 70 livres en turc écrit avec des caractères arméniens sur divers sujets. Parmi ces livres, il y avait des adaptations en turc, écrit avec des caractères arméniens, d'œuvres et d'opéras italiens. Les textes des œuvres indiquées comme étant en turc étaient publiés en turc ottoman utilisant des caractères arméniens.

Dans ce chapitre, l'analyse des représentations dans le répertoire se base sur les définitions de Yves Lacoste en matière de géographie politique et de représentations.

[372] Seni, *Oryantalizm*, pp. 65-85

[373] Baret Manok écrit que, en raison de la coexistence des Arméniens avec différentes cultures, ils ont utilisé le kurde écrit en arménien, l'arabe écrit en arménien, ainsi que le *kıpçak* écrit en arménien en dehors des frontières ottomanes. On trouve des manuscrits en turc écrits en arménien dès le XIVe siècle. Manok, ibidem, pp. 13 et 31

1. La géographie politique

Venise, en tant que sujet de « géographie politique » [374], a également influencé le répertoire théâtral. En tant que géographie politique, la relation entre l'espace et le pouvoir, et en particulier les processus par lesquels le pouvoir crée Venise en tant qu'espace, se reflètent dans les œuvres théâtrales. Yves Lacoste ajoute à la géographie les concepts de territorialité et représentation (idées, perceptions, imaginaires collectifs). Pour lui, la géopolitique n'est pas uniquement un « produit » de la géographie et on ne peut privilégier les seuls facteurs géographiques en dehors du contexte politique. La géopolitique recherche les intentions collectives, et permet la mise en évidence de rapports de force[375].

L'une des spécificités d'Yves Lacoste comme penseur de la géopolitique est de considérer que « la géopolitique opère à tous les niveaux ». Il explique : « À petite échelle [c'est-à-dire au niveau du diatope le plus vaste] , les États et les multinationales se disputent le contrôle des mers et des oléoducs. À grande échelle, les groupes rivaux se disputent l'accès à des portions de territoire. Il peut s'agir d'une cathédrale […] mais aussi d'une rue, voire d'un hall d'immeuble »[376]. Dans notre cas, il s'agirait d'une île et des représentations qui se manifestent dans chaque production culturelle (pièce de théâtre) dans le contexte de la territorialité de cette île. Selon Lacoste, chaque acteur « se fait sa propre représentation, plus ou moins subjective, du territoire, enjeu de rivalités de pouvoir. Au chercheur en géopolitique de la décrypter, en utilisant notamment le raisonnement historien et géographique, d'autant que les vrais raisonnements géopolitiques […] sont faits dans le secret par quelques-uns, avant que la guerre ou que la bataille n'éclate. La compréhension, puis la confrontation des arguments de chacun des adversaires est donc primordiale dans l'analyse d'un conflit » La nation est, selon lui, « par excellence une représentation géopolitique car elle s'appuie sur du territoire, sur un État et sur l'idée d'indépendance, ce qui implique des rivalités de pouvoir tant au plan interne que dans le cadre des relations internationales. »[377]

---

[374] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 684.

[375] Erwan Barillot : « La géopolitique, une invention française. Entretiens avec le géographe Yves Lacoste. »,Hérodote.net, 15 septembre 2021 (lire en ligne [archive]) https://www.herodote.net/Entretiens_avec_le_geographe_Yves_Lacoste-synthese-2987-395.php

[376] Barillot, ibidem

[377] Barillot, ibidem

1.1 Les représentations géopolitiques

Les pièces de théâtre sont des représentations qui incarnent des données et des idées ; leur lien avec le nationalisme les rend géopolitiques et les rend encore plus appropriées pour une analyse de la représentation géopolitique. Les pièces offrent des données concrètes, des images et des valeurs sur le processus de création d'une « nation » avant celle de l'État-nation. Selon Lacoste**,** les données matérielles objectives sont aussi des représentations. La connaissance que l'on a d'une donnée matérielle, jugée objective, est déjà une représentation[378]. A travers chaque problème géopolitique c'est, au fond, la question de la nation dans son ensemble qui se trouve posée[379].

Pour analyser des représentations, on peut parler d'idées selon Lacoste. Une idée est par définition une représentation mais il est des idées de toutes sortes et certaines, les plus belles parfois, ne sont qu'imagination. Surtout si elle est collective, une idée a une fonction : elle décrit, exprime une partie de la réalité, de façon floue ou précise, déformée ou exacte. Une représentation est une construction, un ensemble d'idées plus ou moins logiques et cohérentes, et, nous l'avons dit dans le préambule, ce terme est particulièrement utile en géopolitique. En effet, son sens premier est double : il fait référence, d'une part à l'image, au dessin, à la carte du territoire-enjeu, d'autre part, au théâtre, à la symbolique du drame entre ces personnages héroïques que sont les peuples et les nations[380].

Selon Lacoste, les représentations sont comme une mise en scène de théâtre. Le terme de représentation, a un double sens : celui du dessin et celui du théâtre, où la représentation géopolitique a pour fonction première de faire partager des idées et surtout des valeurs à tout un groupe, à tout un peuple, pour l'émouvoir et le mobiliser. Aussi la technique (plus ou moins consciente) des diverses représentations s'apparente-t-elle à celle du théâtre et de la mise en scène, ce qui ne signifie pas qu'il y ait duplicité : chacune d'elles raconte un drame réel qui se déroule dans le temps et dont un nouvel acte est en train de se jouer entre différents personnages, bons ou méchants (et vice versa), portant des noms de pays ; celles qui s'opposent directement l'une à l'autre racontent à peu près le même drame, mais différemment, l'une passant sous silence tel épisode que l'autre met puissamment en valeur[381].

---

[378] Lacoste, ibidem, p. 1274.

[379] Lacoste, ibidem, p. 1277.

[380] Lacoste, ibidem, p. 1276.

[381] Lacoste, ibidem, p. 1276.

1.2 L'acculturation

La culture arménienne s'est intégrée à la culture britannique à Madras et Calcutta, à la culture française à Izmir, Istanbul et Paris, à la culture italienne à Venise, à la culture allemande à Dorpat (aujourd'hui Tartu en Estonie) et à Vienne, et à la culture russe à Saint-Pétersbourg, Moscou et Tiflis[382]. Cependant, le cours de la modernisation arménienne, comme discuté dans les chapitres précédents, a été influencé principalement par la culture française et italienne. Le théâtre et la littérature ont également été marqués par ces influences. Ainsi, le lieu a déterminé le répertoire théâtral. Nous examinerons ici quels ont été ces répertoires et leurs évolutions.

Bien que leur présence à Venise remonte au XIIIe siècle et que le personnage arménien soit devenu une partie intégrante de l'opéra vénitien[383], Venise a été spécialement un lieu d' « acculturation » [384] pour les Arméniens catholiques ottomans désireux d'apprendre le théâtre dans le style français et italien. En tant que ville du théâtre, de l'opéra et du carnaval, Venise a formé et façonné au fil du temps les acteurs de théâtre, y compris leurs propres représentations. De même, elle a influencé les productions des acteurs. Les acteurs du théâtre ottoman arménien, comme nous le verrons en détail dans cette section, ont commencé à traduire et à mettre en scène des pièces de théâtre européennes populaires, qu'il s'agisse de tragédies, de comédies ou de jeux de moralités et jeux moraux[385] basés sur des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Grâce à ces traductions, ils ont appris à pratiquer le théâtre européen, puis ont écrit leurs propres pièces.

Le théâtre ottoman arménien est à la fois unique en ce qu'il est entièrement spécifique aux Arméniens ottomans et très universel, car les expériences d'apprentissage du théâtre moderne ont suivi des routes similaires à travers le monde[386]. Les révolutions européennes ont servi de fondement intellectuel universel pour tous. Sous la direction des grandes figures du théâtre français et italien, des acteurs locaux ont été formés.

---

[382] Oshagan, ibidem, p. 142

[383] Alexandre Siranossian et Maxime K. Yevadian : *Les métamorphoses de Tigrane*, Sources d'Arménie, Lyon, 2014

[384] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 102. Selon Lacoste « acculturation » (comme assimilation et intégration) est des processus de changements culturels résultant des contacts entre groupes de culture différente.

[385] La moralité est un genre littéraire et théâtral du Moyen Âge et de la Renaissance, didactique et allégorique. Elle met en scène des personnages allégoriques représentant les vices et vertus des hommes ainsi que les défauts de la société. Le thème central est l'antagonisme entre le Bien et le Mal.

[386] L'adoption du théâtre européen dans l'Empire russe au XIXe siècle en est un exemple. On peut consulter Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, Routledge, 2008.

L'universalité du nationalisme[387] a permis au théâtre suscité par le nationalisme de trouver des partisans dans chaque territoire, et « devenir une nation » et « nationalisme » étaient des représentations géopolitiques fondamentales traitées dans les pièces de théâtre de l'époque.

2. Les pièces de théâtre produites à Venise (1774-1860)

Dans l'étude des traces de représentations dans l'héritage théâtral des Mekhitaristes, l'année de 1774 est prise comme point de départ. En effet, un incendie survenu au monastère en 1883 a détruit les archives antérieures à 1774, rendant impossible l'accès aux documents antérieurs à cette date[388]. Cependant, il existe des exemples indiquant que des pièces étaient jouées avant 1774 et qu'elles étaient conformes à la tradition du théâtre jésuite.

Comme l'ont noté les chercheurs, en 1668, une tragi-comédie néoclassique a été présentée à l'Académie Papale de Lvov sur le rôle de la martyre romaine sainte Hripsimé[389] dans la christianisation de l'Arménie. Cette œuvre est emblématique du prosélytisme de la Contre-Réforme parmi les communautés marchandes arméniennes dans différentes parties du Moyen-Orient et visait à promouvoir l'union des Arméniens de Pologne avec Rome[390]. En 1760, il est relevé que les nouveaux prêtres diplômés ont joué en public lors de *Paregentan*[391].

Nous clôturons cette période en 1860 car le nombre de pièces de théâtre diminue progressivement à partir de cette date[392]. Dans le cadre des objectifs de cette thèse, nous nous concentrons sur le voyage de cet héritage vers Istanbul. À partir des années 1850, le théâtre arménien en langue arménienne commence à gagner en visibilité dans l'espace public à Istanbul, et des compagnies de théâtre professionnelles modernes commencent à y être établies dans les années 1860 (par exemple, *Şark Tiyatrosu* – le Théâtre de l'Orient en 1859).

---

[387] Barbara Loyer : Géopolitique, concepts et méthodes, Armand Colin, Paris, 2019, p. 63

[388] Sarkisyan, ibidem, p. 191; Manok ibidem, p. 40

[389] Hripsimé ou Rhipsimé est une vierge « romaine » martyrisée avec ses compagnes en 301 en Arménie.

[390] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. x.

[391] *Paregentan* : Mardi Gras signifie la bonne vie, les réjouissances. Cela signifie la bonne vie, les réjouissances. C'est le dernier dimanche avant le Grand Carême. C'est un jour de carnaval, le jour des jeux et des fêtes masquées. La base biblique vient de l'Ancien Testament, de la vie d'Élie, lorsque l'Ange du Seigneur lui dit : « Lève-toi, mange et bois, car il y a un long chemin devant toi » (1 Rois 19:7). Dans le christianisme, ce long chemin est interprété comme étant les 40 jours du Grand Carême.

[392] Sarkisyan, ibidem, p. 187.

Encadré : jours importants pour les Arméniens de l'Empire ottoman, où les catholiques vénitiens présentaient des pièces de théâtre.

Ces dates varient d'une année à l'autre. En prenant 2022 comme référence, le calendrier est le suivant :
24-25 Décembre : la naissance de Jésus ;
5-6 janvier – Le baptême de Jésus ;
12 février – Jour de Saint Sarkis, équivalent du jour de la Saint-Valentin (3 jours de jeûne)
14 février – Présentation de Jésus au Temple
24 février – Jour de Saint *Vartanants* – Commémoration de la guerre contre l'Iran
27 février – *Paregentan* (Mardi Gras) – Des pièces de théâtre sont jouées pendant le carnaval. C'est la dernière période de festivités avant le Grand Carême. Ce jour-là, des festivités sont organisées du matin au soir. Le théâtre est l'un des aspects les plus importants de ces réjouissances.
28 février – Début du Grand Carême et de la période de retraite. Pendant 40 jours, aucune festivité n'a lieu, y compris les représentations théâtrales.
17 avril – Pâques. La période de jeûne et de retraite touche à sa fin, et les divertissements sont à nouveau autorisés.
Selon le témoignage de Yetvart Tovmasyan, les troupes de théâtre arméniennes d'Istanbul ottoman ne donnaient pas de représentations pendant la période de Grand Carême, et les rideaux restaient fermés jusqu'à Pâques. Si une pièce de théâtre était jouée ou si des festivités étaient organisées pendant cette période, même si le Patriarche était invité, il ne se rendait pas à l'événement et les organisateurs étaient critiqués par la communauté. À cette époque (dans les années 1850), l'Église, qui avait le pouvoir d'excommunication, pouvait même excommunier ces acteurs, les plongeant ainsi dans le chômage.
En revanche, pendant le mois de Ramadan dans l'Empire ottoman, seules les tavernes étaient fermées. Le Ramadan était la période où les représentations théâtrales étaient les plus fréquentes, avec des divertissements chaque soir. Le quartier de *Direklerarası* à Istanbul était célèbre pour ses festivités du Ramadan.
* Notes de l'entretien de 2022 avec Yetvart Tomasyan, fondateur d'Aras Yayıncılık à Istanbul.
** Direklerarası est situé dans le district de Fatih à Istanbul. Jouant un rôle important dans la vie commerciale de la ville, il est devenu un point de rencontre, en particulier pendant le mois de ramadan au XIXe siècle, et un centre d'activités culturelles et artistiques. Les premiers théâtres et cinémas de la partie historique d'Istanbul se sont développés à Direklerarası.

2.1 Données numériques

Entre 1774 et 1860, environ 250 à 300 performances théâtrales ont eu lieu à Venise. Parmi celles-ci, 22 ont été publiées dans le *Pazmaveb*[393], l'organe de publication des Mekhitaristes, fondé en 1843 et considéré comme le précurseur des revues arménologiques. Vingt parmi de ces pièces ont été imprimées et mises en circulation en tant que pièces uniques, tandis que les autres sont restées non imprimées[394]. Avec le vaste réseau de distribution soutenu par des négociantes et des aristocrates, il est plausible que ces pièces imprimées, comme tout autre contenu nationaliste arménien, aient circulé dans les réseaux de communication arméniens. Elles ont été lues et diffusées jusqu'à Van, Sébastopol, Nakhitchevan et Saint-Pétersbourg.

Les langues utilisées dans ces pièces incluent l'italien, le français, l'arménien ancien, l'arménien occidental et le turc, en plus de mots provenant des langues de l'Empire ottoman.

2.2 Troupe théâtrale et périodes de mise en scène

Ces drames des Mekhitaristes étaient des productions internes lors à l'occasion du carnaval de *Paregentan* et d'autres fêtes. Leurs dates de représentation étaient notées entre fin décembre et mars, c'est-à-dire avant Pâques. Les acteurs étaient des jeunes âgés de 14-15 ans et des étudiants de 18-25 ans, certains poursuivant leurs études jusqu'à l'âge de 30 ans[395]. Les cérémonies de fin d'études des étudiants du monastère, destinés à devenir prêtres, avaient lieu pendant les périodes de *Paregentan* ou d'autres célébrations religieuses[396].

Ceux qui mettaient en scène ces pièces étaient soit des nouveaux arrivants au monastère, soit des étudiants en formation sacerdotale. Les enseignants étaient responsables de la mise en scène, des costumes, des décors et autres besoins de la pièce, tous préparés par les étudiants eux-mêmes. Certains jeux étaient simplement écrits sans être joués, tandis que ceux qui étaient mis en scène l'étaient entre une et cinq fois au maximum. Les représentations duraient environ une à deux

[393] Le *Pazmaveb* a commencé à être publié par Gabriel Ayvazovski (1843-1848) et Gevont Alişan (1849-1851), des figures de proue de la Lumière arménienne.

[394] Sarkisyan, ibidem, p. 218.

[395] Stepanyan, ibidem, p. 109

[396] Hagop Nersoyan a écrit sur le drame pendant des fêtes religieuses: Hagop Nersoyan, Ararat, Spring 1964, Volume V, No 2, New York, pp. 33-45.

heures, débutant après qu'une personne a pris la parole pour donner des informations sur la pièce, suivie par l'ouverture du rideau[397].

Tous les étudiants dans les monastères et collèges n'étaient pas tenus de devenir des religieux. Les metteurs en scène, traducteurs et auteurs des pièces étaient des prêtres enseignants, la plupart originaires d'Istanbul. Les fondateurs du théâtre arménien étaient également des figures de proue du nationalisme arménien[398].

Les pièces étaient jouées dans la salle à manger de la Congrégation sur l'île de San Lazzaro ou dans le grand auditorium. Parsegh Sarkisyan, auteur du livre sur l'héritage culturel bicentenaire, l'un des noms les plus importants des Mekhitaristes, indique que les invitations étaient envoyées quelques jours avant les représentations théâtrales, et que l'on pouvait y entendre le bruit des vagues, le soleil entrant par les fenêtres, et les chansons des gondoliers et des pêcheurs pendant la représentation. Il y avait une hiérarchie dans la salle : l'Abbé Principal occupait la première rangée dans un grand fauteuil de velours, suivis des marchands qui soutenaient la congrégation, assis en avant dans le protocole. Les jeunes prêtres étaient derrière les anciens. La présence de tous les enseignants et des habitants du monastère soutenait les acteurs[399].

Il n'y a pas de données indiquant que des spectacles traditionnels, tels que l'*Ortaoyunu* et le *Karagöz*, aient été joués.

2.3 Le public

Les spectateurs des pièces étaient principalement des religieux et des employés travaillant au monastère de San Lazzaro et à partir de 1836, à l'École Murat Rafaelyan. De plus, un grand nombre d'Arméniens vivant à Venise assistaient à ces représentations. Cependant, le cercle des spectateurs ne se limitait pas à eux. Des étudiants arméniens formés à Padoue, Bologne et Pise, souvent sous la tutelle des Mekhitaristes, ainsi que des notables arméniens de Trieste, Livourne et d'autres villes, faisaient partie des groupes de spectateurs habituels du théâtre de San Lazzaro. Des Arméniens venus de régions éloignées de Transylvanie, avec lesquels les Mekhitaristes avaient des

[397] Stepanyan, p. 111-112

[398] Noms cités dans les sources – acteurs de première génération: Hayr Yegya Endazyan, Hayr Ğugas İnciciyan (Lük İncici?), Hayr Kapriyel Avedikyan, Hayr Manuel (Emmanuel) Çahçahyan (Çiakçikian), Hayr İknatius Papazyan, Hayr Arsen Pakraduni, Hayr Mikael Zemberekçiyan, Hayr Yeprem Setyan, Hayr Garabet Eseyan, Hayr Yeğya Tomacanyan/Tomacıyan, Hayr Sahak Baronyan, Hayr Ananya Celalyan, Hayr Alexandır Beşiktaşlıyan, Hayr Kevork Hürmüzyan, Hayr Minas Pijişgyan (Medici), Hayr Bedros Minasyan.

[399] Sarkisyan, ibidem, p. 188.

relations de longue date, ainsi que des Arméniens venus à Venise pour des raisons commerciales pendant la *Paregentan*, figuraient également parmi les spectateurs. Divers Arméniens célèbres, tels que des *amira*ux, des religieux, des médecins, venus de diverses régions pour différentes raisons et dont les noms figurent dans les archives du monastère, ont assisté à ces pièces[400]. Le monastère était un centre de rencontre où les gens venaient pour apprendre des langues, publier des livres, mener des discussions ou simplement se divertir et soutenir les spectacles.

La diversité et la continuité des spectateurs venant de l'Empire ottoman pour assister aux pièces montrent comment Venise et Istanbul étaient en communication constante et réciproque. Nous observons ainsi que Venise et Istanbul étaient des territoires en circulation l'un pour l'autre. Selon les notes de Sarkisyan sur les spectateurs des pièces, en 1776, Minas Nalbantyan Ağa, gendre d'Istepan Nalbantyan d'Istanbul, est venu à Venise sur l'île de San Lazzaro pour assister aux pièces jouées pendant la période de *Paregentan* et a apporté un soutien financier[401]. La famille Nalbantyan, qui n'est pas catholique, est connue pour sa proximité avec le palais du sultan, en tant que famille arménienne bourgeoise et aristocratique.

En 1780, Mıgırdiç Askeryan (Ahdeviyan) et Haruytun Ağa Askeryan sont venus d'Istanbul pour assister aux pièces. Ils appartiennent à une célèbre famille d'*amira*[402]. En 1783, l'ancien Patriarche arménien de Constantinople, Der Krikor (Patriarche apostolique), se trouvait à Venise à cette époque et a assisté aux représentations théâtrales[403].

Les familles d'Istanbul venaient alors rendre visite à leurs enfants étudiant au monastère ou au collège et assister à leurs spectacles. Tomaso Tovmacanyan et son jeune frère, élèves des Mekhitaristes, ont joué dans les pièces[404]. Il était un marchand de bijoux qui vendait des pierres précieuses au palais de Topkapı. En 1795, le fils de Hekim Boğos Şaşıyan, qui deviendra médecin à la cour ottomane, le Médecin Manuel Şaşıyan, a visité la congrégation[405].

---

[400] Zekiyan, *Venedik*, p. 42

[401] Sarkisyan, ibidem, p. 191.

[402] Amira : titre généralement donné aux Arméniens qui occupaient de hautes fonctions gouvernementales, telles que *sarraf*, banquier, fabricant de poudre à canon, architecte spécialisé et maître de la monnaie. Les *Amiras* jouaient également un rôle important dans l'administration de la communauté arménienne.

[403] Cette information ne correspond pas à la liste des patriarches arméniens.

[404] Sarkisyan, ibidem, p. 193.

[405] Sarkisyan, ibidem, p. 194.

Pendant cette période, le monastère de San Lazzaro à Venise était considéré sur le plan culturel à la fois comme une petite Arménie et comme une extension culturelle de l'Empire ottoman. Selon cette logique, le drapeau ottoman a longtemps flotté sur le mât du drapeau de l'Union Mekhitariste de Venise sur l'île. De plus, des lettres de remerciement envoyées par les sultans aux Mekhitaristes pour leurs services culturels sont conservées dans les archives du monastère[406]. En même temps, c'était un centre européen. Lors de l'invasion de l'Italie par Napoléon, tous les monastères devaient être fermés. Le monastère de San Lazzaro a été reconnu comme une « académie » en 1810 en raison de ses activités académiques et scientifiques, ce qui l'a sauvé de la fermeture[407].

Bien qu'il y ait des religieuses dans la confession catholique, cette tradition théâtrale était, comme on pourrait s'y attendre, dominée par les hommes. À Venise, les rôles féminins étaient joués par des hommes lors des représentations théâtrales, et il n'y a aucune mention de la présence de femmes parmi le public. Cependant, cela nécessiterait une recherche approfondie. Ce théâtre a évolué vers la sécularisation à Istanbul, où des théâtres de quartier et des institutions arméniennes ont été établis, permettant aux femmes de monter sur scène.

2.4 Les financeurs

Les activités des Mekhitaristes étaient financées par plusieurs sources. Les marchands arméniens, qui fournissaient à la fois des informations et des publications à l'Église, étaient également des donateurs. Leur centre, habilement géré par des diplomates expérimentés, recevait régulièrement des visites, attirant ceux venant pour apprendre des langues ou pour des publications.

2.5 Territoire des pièces de théâtre

Dans les pièces traitant de la religion, de l'histoire et de la culture de la grande Arménie, appelée *Hayrenig*, les régions abordées incluent Rome, Jérusalem, l'Asie Mineure, l'Empire byzantin et les royaumes arméniens, ainsi que l'Iran et le Caucase du Sud. Quant à la géographie des comédies, elle se concentre principalement et spécifiquement sur Istanbul.

[406] Manok, ibidem, p. 14

[407] Manok, ibidem, p. 23

2.6 Dates sans représentation théâtrale

Certaines années, les pièces n'étaient pas jouées, pour diverses raisons telles que les décès au monastère, les conflits à Venise, ou des nouvelles tristes provenant de l'Empire ottoman. En comparant avec la chronologie détaillée de Pars Tuğlacı, nous remarquons que ces périodes où aucune pièce n'était jouée correspondaient à des périodes de conflits impliquant les catholiques dans l'Empire ottoman[408]. Les Arméniens catholiques ont été reconnus comme une communauté distincte par le sultan Mahmud II en 1830. Jusqu'à cette période, il y avait eu de violents conflits entre les Arméniens apostoliques et catholiques (et plus tard les protestants), impliquant notamment des politiciens français et surtout des Jésuites français[409].

La documentation des pièces est basée sur les œuvres de trois historiens : Parsegh Sarkisyan, Yervant Baret Manok et Levon Boğos Zekiyan. Ces sources se complètent mutuellement en termes de dates des pièces, de contenu et de contexte historique.

3. Les représentations dans les pièces de théâtre

Nous pouvons examiner les représentations théâtrales dans le répertoire en les divisant en trois périodes :

Première période (1774-1806) : l'influence de la tradition théâtrale des Jésuites

---

[408] Pars Tuğlacı a souvent noté des développements concernant les catholiques dans sa chronologie entre 1701 et 1730. Cette chronologie couvre un large éventail de sujets, allant de l'exécution de catholiques dans l'Empire ottoman aux punitions infligées aux membres de la communauté arménienne qui changeaient de confession (les Arméniens n'avaient pas le droit de devenir catholiques à cette époque), en passant par les crises diplomatiques avec la France. Tuğlacı, Vol I, pp. 255-572.

[409] Pour les Jésuites français, qui accordaient une grande importance à l'éducation et visaient à former des leaders dans les territoires qu'ils atteignaient, l'Empire ottoman était l'une des cibles prioritaires pour la propagation du catholicisme. Le moyen d'entrer en contact avec l'Empire ottoman fut les Arméniens de cet empire. Le refus des Arméniens catholiques de se soumettre aux Ottomans, initialement à la demande des Arméniens apostoliques, et même l'exil des Mekhitaristes, qui fait l'objet de cette étude, étaient dus à cette tension fondamentale. La guerre de Crimée et l'Édit de Réforme (1856) ont permis aux jésuites français, et par conséquent aux Arméniens catholiques, d'obtenir davantage de droits sur les terres ottomanes.

Philippe Bourmaud : « Revolution in Global Catholic Missionary Discourse and Practice: Between Colonialism, Humanitarianism and Religious Propaganda (1848-1914) », Revolutions Beyond « The West »: Historical Connections And Comparative Perspectives, https://www.youtube.com/watch?v=E8Ohv8o8E5A

https://tarihvakfi.org.tr/etkinlikler/etkinlik/revolutions-beyond-the-west-historical-connections-and-comparative-perspectives/

Deuxième période (1807-1820) : la rupture épistémologique avec la tradition théâtrale des Jésuites et changement de paradigme

Troisième période (1821-1860) : l'antiquité, œuvres originales, adaptations et traductions d'auteurs européens

3.1 Première période (1774-1806) : l'influence de la tradition théâtrale des Jésuites

Dans le répertoire de la première période, les représentations mettent en avant la domination du christianisme et des Royaume arméniens. Il y a une forte emphase sur la morale et la vertu. Mourir pour la religion, pour Dieu, pour la Patrie et être martyr sont glorifiés. L'individu est relégué au second plan, l'objectif collectif est primordial. Les personnages ne sont pas des individus mais des sujets.

Dans les pièces de théâtre de cette première période traitant de l'histoire arménienne, on peut dire que la religion chrétienne et l'identité arménienne sont envisagées comme deux identités indissociables. Bien qu'il y ait des exceptions, cette période est largement influencée par le théâtre jésuite et le drame scolaire.

Le théâtre pouvait être un excellent moyen de glorifier l'Église catholique romaine, et les dramaturges jésuites se tournaient vers les thèmes bibliques et les vies des saints et martyrs pour leur matière. Comme le théâtre vernaculaire en Europe pendant le Moyen Âge, des pièces de mystère, de miracle et de moralité étaient jouées. Le drame scolaire jésuite a exercé une influence marquée sur le théâtre européen oriental et occidental. Sous son influence, l'école est devenue la première institution à nourrir un nouveau mouvement dans la dramaturgie arménienne. Principalement inspirées des thèmes bibliques (Ancien et Nouveau Testaments) et ecclésiastiques, les tragédies traitaient également des épisodes de l'histoire séculière, notamment des rois arméniens. La cour arménienne s'est convertie au christianisme au début du IVe siècle de notre ère, et cette nouvelle religion est très importante en tant qu'élément significatif de l'identité arménienne.

Dans la première période, les pièces étaient écrites en *Krapar*, c'est-à-dire en ancien arménien. Le *Krapar* était à l'origine une langue utilisée dans les correspondances officielles de l'État, principalement une langue ecclésiastique. À cette époque, il y avait très peu, voire pas du tout, de personnes parlant cette langue parmi la population. Ainsi, le public cible de ces pièces était clairement défini : les personnes autour de l'Église et les individus comprenant le Krapar.

Les pièces peuvent être catégorisées sous les titres suivants :

3.1.1 Le nouveau testament

Les pièces théâtrales traitent des vies et des vertus des saints chrétiens orientaux. En 1774, sous la direction de Hayr Yeğya Endazyan, il est noté que deux pièces ont été jouées[410] : « La vie de Saint Barthélemy » [411] et « La vie de Saint Étienne »[412].

En 1787, « La vie de Saint Alexis », le moine grec également connu sous le nom d'Alexis d'Édesse, a été mise en scène[413]. En 1785, une pièce sur Saint Georges,[414] également connu sous le nom de Georges de Lydda, un soldat de l'armée romaine condamné à mort pour avoir refusé de renier sa foi chrétienne, a été jouée. En 1787, « La vie de Surp Hovhan Vosgeperan » a été présentée au public par le jeune prêtre de Mekhitaristes. Hovhan Vosgeperan (347-407) de Cappadoce est connu sous le nom de Jean Chrysostome, un important Père de l'Église primitive qui a été archevêque de Constantinople.

3.1.2 L'ancien testament

Les Mekhitaristes ont préféré raconter les histoires de Job, Joseph et ses fils dans leurs pièces. En 1779, « La vie de Job » a été interprétée à partir du Livre de Job[415]. L'histoire de Job (Job 1:1) raconte celle d'un homme riche vivant dans une région appelée Uz avec sa famille élargie et ses vastes troupeaux. Il persiste à pour vivre de manière droite malgré ses souffrances.

---

[410] Sarkisyan, ibidem, p. 191.

[411] Barthélemy l'Apôtre était l'un des douze apôtres de Jésus selon le Nouveau Testament.

[412] Selon les Actes des Apôtres, Étienne était un diacre de l'Église primitive à Jérusalem qui a suscité la colère des membres de diverses synagogues par ses enseignements. Il est ensuite mentionné dans les Actes des Apôtres (6,5) comme l'un des Juifs hellénistes parlant grec, sélectionnés pour participer à une distribution plus équitable de l'aide aux veuves parlant grec.

[413] C'est un moine grec du IVe siècle qui a vécu dans l'anonymat et est connu pour son dévouement au Christ. Il existe deux versions de sa vie : l'une en syriaque et l'autre en grec.

[414] Saint Georges était un soldat d'origine grecque cappadocienne et membre de la garde prétorienne de l'empereur romain Dioclétien. Il fut condamné à mort pour avoir refusé de renoncer à sa foi chrétienne. Il est devenu l'un des saints et mégalo martyrs les plus vénérés du christianisme, et il a été particulièrement vénéré comme saint militaire depuis les croisades. Il est respecté par les chrétiens, les Druzes, ainsi que par certains musulmans qui le considèrent comme le martyr de la foi monothéiste.

[415] Le thème du livre est le problème éternel de la souffrance imméritée. Il porte le nom de son personnage central, Job, qui tente de comprendre les souffrances qui l'assaillent. Il se trouve dans la troisième section du canon biblique, connue sous le nom de *Ketuvim* (« Écrits »). Job est décrit comme « intègre » et « droit », et constamment soucieux de vivre de manière juste. Dieu mentionne Job à Satan en disant : « Il n'y a personne sur terre comme lui ; il est intègre et droit, un homme qui craint Dieu et se détourne du mal. »

En 1784, l'histoire de Joseph (Hovsep en arménien), vendu par ses frères, a été choisie par les Mekhitaristes (Genèse 37:12-36)[416].

En 1797 et 1798, le thème était à nouveau la vie de Joseph, y compris son emprisonnement et sa libération. En 1802, le thème était cette fois-ci les fils de Jacob. Yeğya Tovmacanyan a écrit sur Asher, le huitième fils du patriarche Jacob et l'ancêtre traditionnel de la tribu d'Asher, et cette pièce a été mise en scène en 1803 également. La même année, Bedros Minasyan a également écrit une pièce sur Asher[417]. Hovsep Nahabet, Manuel Çahçahyan et Hayr Kapriyel Avedikyan ont assumé la responsabilité de la mise en scène de ces pièces. Il est possible que le choix des sujets tirés de l'Ancien Testament, ou d'autres sujets en général, ait été déterminé en fonction des préférences personnelles de ces individus.

3.1.3 Les rois d'Arménie

Des pièces de théâtre ont été mises en scène à partir de l'ancienne histoire arménienne. Ces pièces mettaient en avant l'importance de l'unité nationale, ainsi que l'identité nationale et religieuse. Elles abordaient fréquemment le thème des guerres contre les Perses, mettant en lumière le danger de la persianisation.

Le martyre de Vartanantz (ou Les Iraniens tuant les prêtres) (1776), Le roi Yervant (1776), Le commandement de Vahan Mamigonyan (1792), L'évasion de Vartan Mamigonyan (1799), La victoire du roi arménien Dırtad (1789), L'assassinat de Hosrof le Grand, roi d'Arménie (1789), Le martyre des Levoniantz (1795) et Pakradunyants (1799), La persécution et la condamnation de Vasak de Sunik (1801). Les principaux auteurs sont généralement Ğugas İnciciyan (1758 - 1833) et Manuel Çahçahyandır (?-?).

[416] Joseph était l'un des douze fils de Jacob. Son père l'aimait plus que tous les autres et lui offrit une tunique multicolore. Ses frères, jaloux de lui, le vendirent comme esclave. Il fut emmené en Égypte et devint finalement intendant de Potiphar, l'un des officiers de Pharaon. La femme de Potiphar tenta sans succès de le séduire. Après de fausses accusations portées contre Joseph, il fut emprisonné. Grâce à sa capacité à interpréter le rêve de Pharaon, il fut nommé gouverneur d'Égypte. Il rationna sagement les produits du pays en prévision d'une période de famine. Pendant la famine, les fils de Jacob se rendirent en Égypte pour demander des provisions à Joseph. Ils ne le reconnurent pas, mais après s'être assuré qu'ils étaient dignes de confiance, il se révéla à eux avec une grande joie. Joseph invita ensuite son père et ses frères à venir s'installer en Égypte. Cette histoire est racontée dans l'Ancien Testament (Genèse 37, 39-45).

[417] Sarkisyan, ibidem, p. 195.

Dans le Martyre de Vartanantz (1776), les Arméniens meurent pour défendre leur patrie et leur religion. La bataille de Vartanantz[418] reste un thème important et continuera d'être jouée à plusieurs reprises dans les années à venir, aussi bien dans des monastères que dans des centres comme Istanbul et Tiflis au sein de la communauté.

Les Arméniens ont résisté à l'assimilation (persianisation) et ont sacrifié leur vie pour défendre leur foi chrétienne, un thème souvent répété. Le Martyre des Levoniantz (1795) relate l'assassinat des prêtres Levoniantz, notamment Levont Yeretz et son entourage, qui ont protégé Vartan Mamigonyan avec leur épée. Une pièce décrivant la fuite de Vartan Mamigonyan à l'étranger a été jouée en 1799. Cette pièce a été écrite par le grand historien arménien İnciciyan.

La pièce sur Vahan Mamigonyan[419] (1792) traite également des Perses. Un noble arménien, Vahan Mamigonyan, se rebella contre l'Empire sassanide pour protéger sa terre et son identité. Vasak de Sunik[420] (1801) concernait également la Bataille d'Avarayr (450-451). Vasak de Sunik était un prince connu dans l'histoire arménienne comme un traître qui refusa de combattre aux côtés de Vartan lors de la bataille. On dit qu'il pensait que si l'armée arménienne était vaincue, il pourrait prendre le trône et que les Iraniens le feraient roi d'Arménie[421].

Les relations entre les Perses et les Arméniens sont le sujet d'une autre pièce : « La victoire du roi arménien Drtad[422] » (1789). Écrite par Manuel Çahçahyan, c'était la première pièce publiée

---

[418] Saint Vartan et la bataille d'Avarayr (450-451). La ville d'Avarayr se trouvait dans la province d'Artaz, en Arménie. Saint Vartan est considéré comme l'un des héros les plus célèbres du peuple arménien. Il a subi une défaite et est mort pour défendre sa foi. On dit que les Perses ont finalement cessé leurs efforts pour convertir l'Arménie au zoroastrisme, la religion officielle de la Perse à cette époque.

[419] Vahan Mamigonyan (440-505) était un noble arménien de la famille Mamigonyan. En 481, il se révolta contre l'Empire sassanide, qui contrôlait la partie orientale de l'Arménie, connue sous le nom d'« Arménie perse ». Il fut nommé *marzban* (gouverneur) de l'Arménie perse en 485 et resta à ce poste jusqu'à sa mort, vers 503-510.

[420] Le *Sunik* est une région située au sud de l'Arménie, bordant l'Azerbaïdjan, le Nakhitchevan et l'Iran.

[421] On dit qu'après cet incident, aucun enfant arménien ne fut nommé Vasak, car il était connu pour être un traître.

[422] Le roi Drtad était issu de la dynastie Arsacide. Son père, Khosrov le Grand, avait été assassiné pendant une chasse par le prince Anag du clan Bartev. Un noble arménien nommé Ardavazt Mantaguni fit passer le prince orphelin à l'ouest. Drtad grandit à Rome et reçut une formation militaire. Il devint rapidement célèbre dans l'armée pour son courage, son intelligence et ses connaissances. Il participa et remporta de nombreux tournois de combat. En 284, il reçut sa couronne de l'empereur romain Dioclétien et monta sur le trône sous le nom de Drtad III.

Le proche ami du roi Drtad, l'empereur romain Dioclétien, lui confia qu'il avait prévu d'épouser une femme nommée Hripsimé, mais qu'elle avait fui à Erevan parce qu'elle ne voulait pas changer de foi. Cette femme est sainte Hripsimé. Hripsimé, qui avait fui Rome avec les nonnes qui l'accompagnaient, passa par l'Anatolie

dans *Pazmaveb*[423] et elle a été jouée lors du carnaval l'année suivante. L'histoire du roi Drtad et de sa famille a été représentée sur scène différentes années. Le récit de son père, le Grand Hosrof, a également été sujet d'une pièce, et la même année, Çahçahyan[424] a écrit L'assassinat d'Hosrof le Grand, roi d'Arménie (1789). La pièce sur Pakradunyants[425] (1799) traitait de l'établissement du royaume arménien des Bagratouni.

3.1.4 Une exception - la première comédie, en 1799

En 1799, lors de la cérémonie sacerdotale de la promotion de *Paregentan*, sont présentées trois pièces. Pakradunyants, La fuite de Vartan Mamigonyan et exceptionnellement pour l'époque, une comédie publiée en turc avec des caractères arméniens : *Mehmet Çelebi'nin Dalaveresi*[426]

3.1.5 Une première adaptation inspirée du « Horace » de Corneille (1804 et 1805)

Yeğya Tovmacanyan, s'inspirant ou traduisant librement la pièce Horace de Pierre Corneille (1647-1684), écrivit une pièce intitulée Hayk le Hero. Cette pièce fut jouée lors de la cérémonie de la promotion ; de *Paregentan* par les diplômés de la 15e promotion, le 7 février 1804,

---

et arriva à Eçmiyadzin. Là, elle œuvra pour la propagation du christianisme. Le roi Drtad retrouva Hripsimé et, au lieu de l'envoyer à son ami, en tomba lui-même amoureux.

Mais lorsque sainte Hripsimé refusa d'épouser Drtad, elle fut torturée et tuée avec d'autres nonnes. Après un certain temps, Drtad perdit la raison et commença à se croire un animal sauvage. En dernier recours, il chercha refuge auprès de Saint Krikor, qu'il avait emprisonné 13 ans plus tôt. Lorsque Saint Krikor guérit le roi, Drtad se convertit au christianisme et le déclara religion officielle des Arméniens.

[423] *Pazmaveb*, 1879, pp. 102-327.

[424] Sarkisyan, ibidem, p. 193.

[425] Les Pakradouniants (Bagratuni, Bagratunineri harstutyun) étaient une dynastie arménienne qui régna sur l'Arménie et l'Anatolie orientale de 885 à 1045. Au Moyen Âge, certains Arméniens adoptèrent une branche du christianisme qui rejetait l'Église byzantine et était associée à l'Israël antique. Ce groupe, appelé les Pakradounides, reconnaissait le roi David comme son ancêtre et régna sur le Royaume d'Arménie de 855 à 1045.

Yusuf Besalel : « Yahudi asıllı Ermeniler 'Pakraduniler' » (Arméniens d'origine juive « Pakradunis ».), 9 Décembre 2015, Şalom https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/97388/yahudi-asilli-ermeniler-pakraduniler

Il s'agissait d'un État indépendant fondé par Aşot I au début des années 880, après près de deux siècles de domination étrangère sur la Grande Arménie sous les Omeyyades et les Abbassides arabes.

[426] Le texte de cette pièce se trouve dans le livre de Yervant Baret Manok. Manok, ibidem, pp. 116-161 Parsegh Sarkisyan et Levon Zekiyan, Arsen Gomidas Antimosyan écrivent que cette pièce a été rejouée le 5 février 1815. Sarkisyan, ibidem, p. 195. Zekiyan, ibidem, p. 21.

puis à nouveau en 1805[427]. C'est la première adaptation d'un classique européen que nous voyons sur la scène des Mekhitaristes. *Horace* est une tragédie de Corneille,[428] inspirée par la bataille entre les Horaces et les Curiaces[429], jouée pour la première fois le 19 mai 1640 à Paris. Sarkisyan et Arsen Gomidas Pakraduni affirment que Yeğya Tovmacanyan a écrit une grande pièce de théâtre en 20 actes en s'inspirant de cette pièce.

3.2 Deuxième période (1807-1820) : la rupture épistémologique avec la tradition théâtrale des Jésuites et changement de paradigme

À partir de l'année 1807, une nouvelle ère s'ouvre sur la scène Mekhitaristes. Des pièces commencent à être jouées qui explorent la vie quotidienne ottomane, les langues et les identités ottomanes. Une tendance plus populiste et laïque commence à dominer. Le nombre de pièces sur la Bible et les rois arméniens diminue, tandis que les langues et les personnages ottomans prennent de l'importance. Par exemple, lors du carnaval de *Paregentan* de l'année 1807, les diplômés de la 16e promotion ont joué quatre pièces. La première, écrite par Sukias Somalyan, racontait l'histoire de Nabuchodonosor II et de ses trois fils, tandis que les trois autres étaient des comédies.

Les comédies étaient des farces animées mettant en scène des personnages types issus de la capitale ottomane bigarrée (Juifs, Grecs, Albanais, *Hayhorom*[430], Criméens, Turcs, etc.), inspirées par les œuvres de Goldoni et de Molière.

Selon Parsegh Sarkisyan, dans les années 1810, le plus grand prédicateur de l'époque, Hayr Garabet Mardirosyan, aurait déclaré qu'après avoir regardé une pièce de théâtre un jour, dix des sermons les plus brillants ne pourraient pas toucher l'âme des gens autant que ce théâtre. Un autre

---

[427] Sarkisyan, ibidem, p. 199.

[428] La pièce, dédiée au cardinal de Richelieu et fut le second grand succès de Pierre Corneille. Écrite en réponse aux contradicteurs du Cid, la pièce met en scène un personnage encore plus audacieux que Rodrigue, Horace, qui affronte son futur beau-frère et tue sa sœur Camille. Espérant se ménager la bienveillance des critiques et des poètes de son époque, il en fait une lecture chez Boisrobert avant la représentation mais refuse d'apporter les modifications préconisées par ses confrères. Le sujet est emprunté à Tite-Live. L'unité nationale apparut au début du XVIIe siècle sous Louis XIII et son brillant conseiller, le cardinal de Richelieu, et avec cette unité naquit le désir (similaire à celui de l'Angleterre Tudor) de créer une culture nationale forte.

[429] Les Horaces et les Trois Curiaces sont des héros qui, d'après la tradition rapportée par Tite-Live, se seraient battus en duel pendant la guerre qui opposa Rome à Albe-la-Longue, sous le règne de Tullus Hostilius (il fut le troisième roi de Rome, entre 673 et 641 avant Jésus-Christ).

[430] *Hayhorom* : Les Grecs orthodoxes parlant arménien ou les Arméniens parlant grec.

vartabet (docteur en théologie) a également indiqué qu'il avait vu beaucoup de théâtre italien à Rome à son époque, mais qu'aucun ne pouvait égaler la puissance de fusion des peuples que l'on trouve dans la comédie des types d'Istanbul pour parler à l'âme. Sarkisyan explique que ce théâtre vise à présenter les grandes figures nationales telles que Vartan, Arşag, et d'autres, et à enseigner à la nouvelle génération qui ils sont. Il s'agit d'allumer la flamme du patriotisme et de l'amour pour le pays dans leurs jeunes cœurs[431].

Pendant cette période, il y a eu une augmentation du nombre de pièces de théâtre, avec au moins 2 à 6 pièces jouées chaque année, à l'exception de 1811. Pendant cette période, le nombre de visiteurs au monastère a également augmenté. L'ascension de la classe moyenne permettait un soutien accru des marchands arméniens envers la Congrégation.

3.2.1 Le Turc et l'Arménien d'Istanbul sur scène après la révolution linguistique

Ces années ont vu les fruits de la révolution linguistique dans le théâtre. Ces pièces étaient écrites en vernaculaire arménien de Istanbul. Plus tard, des pièces utilisant le vernaculaire quotidien (*aşkharhapar*) des villages, comme les dialectes locaux (par exemple, le dialecte d'Erzurum) ou même le dialecte de Samatya à Istanbul, seront écrites. Cela aboutira à l'émergence d'une identité et d'une langue stambouliote appelée *Hayhorom*.

Pendant cette période, tandis que les dramaturges jésuites se tournaient vers les thèmes bibliques et les vies des saints et martyrs pour leurs sujets, les Mekhitaristes opéraient une rupture épistémologique avec cette tradition en se tournant vers des sujets profanes, la vie quotidienne et la comédie dans leurs pièces. Dans le drame jésuite, étant donné que l'objectif éducatif de ce type de théâtre était d'enseigner aux élèves comment se comporter et s'exprimer selon les exigences des classes supérieures, les tragédies étaient préférées aux comédies, car ces dernières étaient considérées comme inappropriées en raison de leur légèreté et de leur crudité. Le théâtre utilisant l'humour avait des préceptes moraux. Le théâtre a pris une fonction sociétale très importante : enseigner à la société sous une forme artistique, éduquer en divertissant : éduquer la communauté et la jeunesse, développer la base, consolider la nation, le tout en utilisant l'humour. Pendant cette période, l'influence de *la commedia dell'arte*, de Goldoni et de Molière se faisait fortement sentir.

[431] Sarkisyan, ibidem, p. 189.

En effet, à l'époque où les Mekhitaristes organisaient leurs carnavals, la ville brillait comme les carnavals de Venise. Goldoni a remplacé le dialogue improvisé par des textes entièrement écrits, et a connu la popularité avec *Il servitore di due padrone* (vers 1745 ; Le Serviteur de deux maîtres).

3.2.2 Ouverture d'écoles mekhitaristes à Istanbul et en Crimée

Le facteur le plus important qui a accéléré le déplacement du théâtre en dehors de Venise a été l'ouverture successive des écoles Mekhitaristes. La Congrégation, qui désormais diplômait des étudiants, envoyait des enseignants et du personnel dans ces écoles. Le théâtre faisait partie des activités délocalisées.

Pour donner des exemples, entre 1803 et 1808, une école Mekhitaristes a été ouverte à Istanbul, suivant le modèle de Venise[432]. En 1810, des pièces de théâtre ont commencé à y être jouées[433]. En 1825, à Karasubazar dans la région de Crimée, Minas Pıjışgyan a fondé et ouvert l'école primaire Mekhitariste, et Pıjışgyan, l'un des fondateurs du théâtre arménien, a continué à y présenter des pièces[434].

À l'époque, la région du Caucase n'était pas accessible aux catholiques, mais à travers la Crimée et Istanbul, une scène théâtrale y a été établie. Tiflis, qui allait nourrir le théâtre arménien, était le lieu des luttes de pouvoir entre les Russes et les Iraniens pendant cette période initiale. Tiflis est passée sous domination russe en 1801, mais en 1828, elle est passée au Khanat d'Erevan. Cette

---

[432] Selon Pars Tuğlacı, le classement est le suivant : en 1803, à Istanbul, la première école arménienne mékhitariste de Venise, l'école Lusavorçi Yeğpayrutyun (Fraternité de l'Illuminateur), a été fondée et ouverte à l'enseignement par le prêtre Boğos Düzyan (Tıngıryan) (p. 436). En 1804, l'école arménienne mixte Nigoğosyan a été ouverte à l'enseignement par H.K. Nigoğosyan et sous sa direction, sur la route du tramway de Nişantaşı Maçka à Istanbul (p. 439). La deuxième école arménienne mékhitariste de Venise à Istanbul a été fondée et ouverte à l'enseignement par Akonts, un membre de la congrégation et érudit en religion et sciences, sous le nom de Lusavorçi Yeğpayrutyun (Fraternité de l'Illuminateur). En 1808, les Mékhitaristes ont ouvert une école mékhitariste à Kadıköy, Istanbul. Mesrob d'Eğin, enseignant à l'école de Kumkapı à Istanbul, a écrit dans son livre de grammaire, publié sous le patriarcat de Hovhannes Çamaşırcıyan (1803-1812), que des écoles communautaires gratuites pour les Arméniens avaient été ouvertes dans tous les quartiers d'Istanbul. Les nouvelles écoles des Mékhitaristes de Venise : Sous la direction de Minas Pıjişgyan à Péra (Beyoğlu) et Sakızağacı ; la première école à Galata sous la direction de Sukias Sanalyan ; une école pour garçons a été fondée à Pangaltı. Tuğlacı, Vol I, pp. 439-454.

[433] À l'école arménienne catholique mékhitariste de Péra à Istanbul, la pièce de théâtre arménienne intitulée *Arşavir Takavori Geankı* (La Vie du Roi Arşavir) a été représentée sous la direction de Minas Pıjışgân le 28 février. Au théâtre de l'école de la congrégation mékhitariste de l'île de Venise, la pièce arménienne intitulée *Koğutyan Badger* (Le Portrait du Voleur) a été jouée le 28 février. Tuğlacı, Vol I, p. 457)

[434] Tuğlacı, Vol I, p. 530

période a été marquée par une expansion significative des établissements éducatifs arméniens en Transcaucasie, le plus important étant l'école Nersesyan, dont le premier directeur était le clerc formé à Moscou, Harutyun Alamdaryan (1795-1834)[435].

3.2.3 L'ancien et le nouveau testament

Pendant la période de 1807 à 1820, on observe un affaiblissement des thèmes liés à la Bible et à l'histoire arménienne dans les pièces jouées. Durant cette période, 6 pièces bibliques et seulement trois pièces sur les rois arméniens ont été jouées, tandis que le nombre de pièces traitant de la vie quotidienne ottomane s'élève à 23. On note également une augmentation des informations disponibles sur les pièces de théâtre de cette époque. La représentation dans les pièces religieuses semble être restée inchangée. La conversion des anciennes religions au christianisme dans l'Antiquité est mise en scène dans « Sept enfants d'Éphèse » (Les sept saints dormants d'Ephèse)[436], jouée en 1808. Entre 1817 et 1819, dans trois pièces écrites par Yeprem Setyan, la naissance de Jésus, les bergers et les Mages (Les rois mages) sont traités.

Cependant, durant cette période, l'histoire du roi Nabuchodonosor de Babylone, tirée de l'Ancien Testament, est mise en avant. En 1807, le personnage de Nabuchodonosor II[437] et Trois enfants (Dan IIIc)[438] est au centre d'une pièce biblique. L'auteur de cette pièce, Sukias Somalyan, deviendra plus tard un haut dignitaire des Mekhitaristes en Arménie. En 1819, une autre œuvre traduite par Hayr Yeprem Setyan, basée sur le roi de Juda à l'époque de Nabuchodonosor dans l'Ancien Testament, est jouée. En 1820, c'est au tour d'Arka Huta (Kral Juda, Manassé a roi de Juda) d'être mis en scène, encore une fois pendant le règne de Nabuchodonosor à Babylone. Ces

[435] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. x. Harutyun Alamdarian a introduit le drame dans une veine plus romantique, ce qui a influencé l'œuvre sentimentale « Theodora ou l'Amour filial » (1841) de son élève Haçadur Abovian, plus connu pour son traitement romanesque de la lutte arménienne pour la libération de l'Iran dans « Les Plaies de l'Arménie » (1858).

[436] Les sept saints jeunes gens « Sept Dormants » d'Éphèse. Dans les traditions islamique et chrétienne, les Sept Dormants sont une légende médiévale à propos d'un groupe de jeunes gens qui se cachèrent dans une grotte à l'extérieur de la ville d'Éphèse (actuellement Selçuk, en Turquie) vers l'an 250 pour échapper à l'une des persécutions romaines des chrétiens et en émergèrent quelque 300 ans plus tard. Une autre version de l'histoire apparaît dans le Coran (18:9-26). Elle a également été traduite en persan, en kirghize et en tatare.

[437] Nabuchodonosor II est le roi de l'Empire néo-babylonien entre 605 et 562 av. J.-C. Il est mentionné dans la Bible hébraïque et l'Ancien Testament, notamment comme destructeur du Temple de Salomon.

[438] L'épisode des trois jeunes gens dans la fournaise (Dan. IIIc)

événements appartiennent à la 10e dynastie du royaume de Babylone. En 1855, cette pièce a été jouée une deuxième fois. Chaque année, elle est jouée par les prêtres qui atteignent le rang d'abbé.

3.2.4 Rois d'Arménie

Le Stambolulite Arsen Gomidas Antimosyan (1790-1866), qui deviendra plus tard Pakraduni, était une figure éminente de cette époque et l'un des idéologues du nationalisme arménien, ainsi qu'un dramaturge et traducteur fréquemment mentionné. Il joua un rôle actif dans la formation du mouvement théâtral nationaliste à Istanbul. Diplômé à Venise, il apporta un soutien matériel et moral[439] à l'équipe fondatrice de la scène arménienne d'Istanbul, dirigée par Beşiktaşlıyan et Hekimyan, pour créer des conditions propices à la pratique théâtrale.

Sa pièce intitulée Le Roi arménien Yervant II fut jouée en 1815[440]. À la suite de cette œuvre, Hayr Manuel Çahçahyan, un activiste théâtral de la période précédente, prononça un discours poétique en l'honneur de la pièce et de son auteur, encourageant ainsi les jeunes à les soutenir lors des représentations[441].

En 1818, dans la première phase, une pièce écrite par Hayr Yeprem Setyan, une autre figure active de cette époque à Vaharşabat et Eçmiyadzin, fut jouée. L'année suivante, une pièce intitulée « La Mort dramatique du Knel », située en Arménie et appartenant à l'un des deux auteurs, fut présentée à Ardaşat[442].

3.2.5 La vie quotidienne des Ottomans et d'Istanbul

Les pièces de théâtre représentant les Ottomans sur scène sont polyvalentes en tant que représentations. Ces œuvres fournissent des données sur le panorama culturel d'Istanbul, y compris sa démographie ethnique, son folklore, ses métiers, ses chansons, ses expressions, etc. Plus important encore, elles attestent de la force de la représentation ottomane, en plus des représentations religieuses et nationalistes à la Congrégation catholique de Venise.

Tous les personnages de ces pièces sont Ottomans ou vivent dans les territoires ottomans. De plus, ces personnages sont laïques ; ils ne sont ni prêtres ni religieux, mais des gens ordinaires

[439] Sarkisyan, ibidem, p. 219.

[440] Publié dans le *Pazmaveb* en 1869.

[441] Sarkisyan, ibidem, p. 203.

[442] Sarkisyan, ibidem, p. 206.

exerçant des métiers tels que pêcheur, marchand de glace, porteur d'eau, aubergiste, marchand de vin, etc., (« *balıkçı, dondurmacı, yamak, hancı, ezacı, turşucu, şarabcı* »[443]) que l'on pourrait rencontrer dans n'importe quel quartier d'Istanbul.

L'arrivée des Arméniens russes à Venise à partir des années 1830, après l'arrivée des Erzurumiens au monastère et dans les rues des Mekhitaristes, marque la troisième période, durant laquelle plusieurs personnages russes apparaissent dans les pièces. Les catholiques ottomans de Venise, originaires d'Istanbul, de Bursa, d'Eğin, d'Harput, d'Erzurum, de Van, de Trabzon et de Diyarbakır, sont arrivés à cette époque. La plupart des étudiants et des prêtres venus au monastère étaient sujets ottomans. Certains venaient de l'Empire russe, mais la majorité étaient des citoyens ottomans. Il était tout à fait naturel pour ces personnes, qui maîtrisaient aussi bien le turc que l'arménien, langue qu'ils utilisaient aussi souvent que possible, de commencer à écrire et à produire des textes en turc arménien avec un alphabet arménien dans les années 1790. En plus de la langue et de la culture arménienne, les Mekhitaristes étaient naturellement enclins à perpétuer la langue et la culture de leur pays d'origine[444].

Les pièces qui montrent la vie quotidienne ottomane peuvent être divisées en plusieurs thèmes différents :

3.2.6 Langue turque et Turcs

À Venise, pour la première fois en 1807, une pièce intitulée Mauvaise habitude de Bekri Mustafa traitant de l'ivresse de Bekri Mustafa, dont l'auteur est inconnu, est jouée. Cette pièce met en scène des personnages turcs et est écrite en turc avec des caractères arméniens[445].

En 1809, dans la comédie intitulée L'Échec, des personnages arméniens (l'ivrogne d'Istanbul) et des personnages turcs (Kadı Mustafa, İmam İbrahim, le marchand de tripes albanais, Mehmet Ağa) parlent en turc. Les noms des personnages dans la pièce sont écrits en turc « *turşucu, çöpçü, katırcı, yamak* » : marchand de condiments, balayeur, muletier, aide, etc[446].

---

[443] Manok, ibidem, p. 60

[444] Manok, ibidem, p. 14

[445] Sarkisyan, ibidem, p. 201. Cette pièce, écrite en turc avec des caractères arméniens, a été publiée dans le livre de Yervant Baret Manok. Manok, ibidem, pp. 131-161.

[446] Sarkisyan, ibidem, p. 203.

Dans la comédie intitulée Krikor et Tateos de 1818, les personnages turcs parlent également en arménien. Sarkisyan explique que cela a été fait pour habituer le public à entendre de l'arménien par la bouche des Turcs, bien que, à cette époque, les Turcs ne parlaient pas du tout en arménien[447].

3.2.7 Influence de Goldoni et de Molière - adaptations

Ces deux grands auteurs ont enseigné l'art du théâtre européen. Inspirés par leurs œuvres, les Arméniens ottomans ont créé des pièces sur les relations maître-serviteur, ainsi que sur l'importance de la morale et de la vertu.

En 1812, lors du carnaval de *Paregentan* le 19 février, Hayr Parsegh Sarkisyan note que des prêtres diplômés de la 17e promotion ont joué la pièce Le Malade Imaginaire de Molière. Cette troupe était dirigée par le prêtre Hovsep de Diyarbakır[448]. Ce n'était pas le texte original de Molière, mais une version adaptée par Hayr Arsen Gomidas Antimosyan (Pakraduni) pour Istanbul et adaptée aux Ottomans. La pièce utilisait des personnages européens et stambouliotes tels que « *Hastalık Hastası Hacı Melik, oğulları Sarkis ve Erimya, Kardeşi Usta Kalust, Doktor Mösyö Moren, Uşak Melkon, Eczacı Mösyo Dumay, Katip Hüseyin Efendi, Freng[449], Ermeni, Rum ve Yahudi dört doktor* » (Hacı Melik Malade, ses fils Sarkis et Erimya, son frère Usta Kalust, le docteur M. Moren, le serviteur Melkon, le pharmacien M. Dumay, le secrétaire Hüseyin Effendi, Freng, et quatre médecins : Arménien, Grec, et Juif). Cette pièce a rencontré un grand succès lors de sa représentation.

En 1813, une autre adaptation de Molière, Le Médecin Malgré Lui, est jouée. Cette fois-ci, le célèbre Pakraduni, figure du nationalisme et du théâtre arméniens ottomans, est mentionné comme le traducteur en turc. Elle est présentée comme une comédie sur les relations entre Juifs et Arméniens, avec des personnages tels que le marchand juif Antikacı Şamanto, Salomon, Takvor, les Arméniens Ayvaz et Hagop, et leurs serviteurs Serkis.

En 1815, une pièce intitulée *Hacı Tıltıl*, qui semble être une adaptation de L'Avare de Molière, est jouée, mettant en scène des personnages localisés de l'*aşkharhapar* d'Istanbul. Le

[447] Sarkisyan, ibidem, p. 205.

[448] Sarkisyan, ibidem, p. 202.

[449] *Freng* – Européen ; dans ce contexte, Français ou Italien.

même jour, une version italienne de la pièce est également jouée, marquant la première mention d'une représentation en italien au monastère[450].

En 1808, une pièce mettant en scène un personnage aimant la flagornerie et dépourvu de vertu vise à critiquer ces traits de caractère. Parmi les personnages, on trouve le marchand arménien et son serviteur Dimitri (un autre de ses serviteurs), le marchand Manek, le Grec Hostetik et l'Arménien Atanas. La pièce est moitié en turc, moitié en arménien, avec un dialogue en dialecte arménien pour le personnage de *hayhorom*, que l'auteur se moque pour son accent qui n'est pas considéré comme l'arménien standard[451].

3.2.8 Arménien provincial

Pendant cette période, des pièces théâtrales mettant en scène la vie villageoise et se déroulant dans les lieux saints apostoliques d'Eçmiyadzin sont jouées. Cela indique que des personnes connaissant bien la vie rurale et la langue se sont rendues à Venise, et que l'Anatolie faisait partie du domaine d'influence des Mekhitaristes.

En 1817, une comédie en turc intitulée *Akıllı Tavid* se concentre sur la vie villageoise. C'est la première fois qu'un dialecte (*parpar*) non stambouliote est utilisé, venant d'Istanbul.[452] L'auteur de la pièce est Ananya Celalyan. Écrite en turc, la comédie puise son sujet à la fois dans la vie provinciale et stambouliote. C'est la première pièce mekhitariste à thème social, contestant les injustices. Elle a été jouée en 1817. *Akıllı Tavit*, un chef de village, se rend à Istanbul pour obtenir une réduction des impôts des villageois, mais il est escroqué par un célèbre voleur arménien. La pièce se divise en deux parties : la première se déroule en province avec 21 personnages, incluant des métiers comme le marchand de condiments, le balayeur, le poissonnier, le marchand de glace, l'huilier, le confiseur, Takvor, Khelok Tavit, Mırdo, Musdafa (l'aubergiste), Ibrahim et Ahmed (les cuisiniers), Paşalı, le muletier, Mahmed (le balayeur), le guérisseur, Musdafa Zıpzıpoğlu, le porteur (*Turşuci, Çöpcü, Balıkhci, Dondurmaci, Zeytinci, Şekerci, Takvor, Khelok Tavit, Mırdo, Musdafa (hancı), İbrahim ve Ahmed (aşçılar), Paşalı, Katırcı, Mahmed (çöpçü), Falakacı, Musdafa Zıpzıpoğlu, Yamakh*).

---

[450] Sarkisyan, ibidem, p. 202.

[451] Sarkisyan, ibidem, p. 201.

[452] Selon Sarkisyan, cette pièce s'inspire de l'œuvre Medzabativ Muratzganner (Les Mendiants Honorables) de Hagop Baronyan, le plus grand auteur satirique et dramaturge de la scène théâtrale d'Istanbul. Parsegh Sarkisyan, ibidem, p. 203.

La seconde partie se déroule à Istanbul avec 23 personnages, incluant de nouveaux arrivants comme Depan, Gagul, Avlan, Akel, Gurğin, Padas, Vadig, Bedig, Süleyman (le fils de Köroğlu) et une foule. En 1819, on note à nouveau la représentation de la vie villageoise, où un personnage nommé Osman Bey à Palu s'empare injustement des biens de Toros, un Arménien. Le père d'Osman souhaite résoudre l'affaire à l'amiable et rendre l'argent/les biens à Toros, mais son fils refuse. Les villageois portent plainte contre Osman Bey. Toros préfère mettre fin au conflit. La pièce mêle des personnages turcs et arméniens, jouée en turc avec un dialecte arménien villageois[453].

3.2.9 Les sultans ottomans sur la scène de Venise - sultan Selim et sultan Murad

En 1808, lors du Paregentan le 28 février, la pièce intitulée Vanité[454] met en scène les personnages du roi David et de son fils Salomon. Inspirée par l'histoire de Salomon et David de l'Ancien Testament, la pièce est cependant centrée sur le sultan ottoman Selim III (1789-1808). Sarkisyan affirme en effet que la pièce traite de sultan Selim[455]. En 1807, le sultan déposé a été étranglé sur ordre de son cousin, le sultan Mustafa IV (1779-1808), revenu sur le trône en 1808[456].

En 1814, le 16 février, une pièce met en scène le sultan Murat et le protocole du palais. L'auteur ou l'adaptateur est Arisdages Antimosyan. Cette pièce est également écrite en turc et comprend 24 personnages : Sultan Murat, Hasan, Lala et Şakir (les serviteurs du sultan), Hemmeç, Bekdaş, Konotto, Kham Yakho, Şeykhülislam, Zampeti, Sdrati, Abdıl Aziz, Üç Hammal, Selim (le serviteur du sultan), Tellal, Kadı, Yasef, Yuda et Khayim (les enfants), Bakkal, Mitro, Cellat, Baron et Sokhig (les Arméniens)[457]. Cette pièce pourrait concerner sultan Murat IV (1623-1640), célèbre pour avoir prétendument tué ses bourreaux avec une massue lorsqu'ils sont venus le tuer.

---

[453] Manok, ibidem, p. 60

[454] Il pourrait s'inspirer de « Vanitas vanitatum, omnia vanitas ». Ce sont les paroles de l'Ecclésiaste, fils de David, roi de Jérusalem (Ecclésiaste 1:2-8).

[455] Sarkisyan, ibidem, p. 201.

[456] Le sultan Mahmud II (1785-1839), craignant que les janissaires ne veuillent remettre son frère sur le trône, fit étrangler son frère, le sultan Mustafa IV, en 1808.

[457] Manok, ibidem, p. 59

3.2.10 L'histoire mondiale

En 1816, Arsen Gomidas Antimosyan a traduit en arménien une pièce de Pietro Metastasio (1698-1782) qui relate l'histoire de Rome. Ce jeu a été publié dans le *Pazmaveb* en 1871. Baret Manok mentionne que quatre mélodrames de Metastasio ont été traduits en turc avec des caractères arméniens en 1831, utilisant un Turc d'une clarté surprenante[458]. Selon Manok, le but principal de ces traductions de Metastasio était de prêcher la religion chrétienne aux Arméniens turcophones de l'Empire ottoman[459].

En 1808, une pièce se déroulant en Chine est jouée. Elle traite de la visite de deux Arméniens en Chine et met en avant l'importance de la vertu plutôt que de la noblesse de naissance. Cette pièce est probablement inspirée des travaux géographiques de l'historien arménien de l'époque, İnciciyan.

3.3 Troisième période (1821-1860) : l'antiquité, œuvres originales, adaptations et traductions d'auteurs européens

Ce fut une période où l'influence de l'Antiquité grecque et byzantine se faisait le plus fortement ressentir dans le contexte des représentations. Pendant cette période, les comédies de la vie quotidienne ottomane, les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que des thèmes intensément antiques provenant de l'histoire arménienne étaient fréquemment abordés. On observe soit des adaptations d'œuvres antiques en arménien, soit des traductions libres d'auteurs spécifiques en arménien. Le choix des auteurs pour ces adaptations et traductions est crucial pour comprendre les représentations dans le monde intellectuel des Mekhitaristes.

Les catholiques ottomans, exilés et réfugiés à Venise en 1701, ont acquis un statut officiel en tant que communauté nationale après avoir été reconnus comme tels par le sultan ottoman en 1830, renforçant ainsi leur influence dans l'Empire. Durant cette période, la littérature théâtrale européenne a également été traduite en arménien et largement diffusée dans l'Empire, avec des

[458] « Dans la traduction, le langage quotidien n'a jamais été abandonné, et plus important encore, il n'y a jamais eu l'impression que le texte avait été traduit d'une autre langue. C'est comme s'il avait été écrit en turc. Le traducteur a réussi cette appropriation grâce à sa grande maîtrise du vocabulaire et des expressions idiomatiques du turc, ainsi que de ses nuances et de sa terminologie religieuse. Des expressions telles que *'Hikmet', 'kâdir Allah', 'Gelin, gelin milletler', 'Allahın keremi', 'kereminden şüphem yok', 'ömrümün her günü'* reflètent une profondeur et une accumulation nourries par la tradition. » Manok, ibidem, p. 85

[459] Manok, ibidem, p. 74

adaptations ultérieures en turc ottoman. Les pièces des catholiques commencèrent à être jouées et représentées sur les scènes d'Istanbul.

C'était une époque où le théâtre se renforçait dans tout l'espace public en Europe, notamment grâce au romantisme qui domina jusqu'au milieu du siècle. Par exemple, en 1830, la pièce *Hernani* de Victor Hugo (1802-1885) provoqua des émeutes lors de sa représentation par la Comédie-Française à Paris. Inspiré par Hugo, Giuseppe Verdi (1813-1901) composa son opéra *Ernani* en 1844. Ce texte, représentatif des révolutions libérales de 1848, devint un symbole des mouvements anti-autrichiens et des rébellions patriotiques. La version de Verdi fut jouée à Vienne en 1844, à Bologne en 1848, puis rapidement dans les théâtres de Cuba, d'Argentine et d'Amérique[460], devenant ainsi un symbole des mouvements anti-autrichiens et des rébellions patriotiques[461].

Ce fut l'Eglise catholique, et non un mouvement civil, qui forma les acteurs et dirigea le processus de modernisation arménienne. L'Eglise catholique arménienne a pu former les théoriciens du nationalisme et faciliter son ouverture au monde séculier. Pour le nationalisme arménien, il était nécessaire de sortir du cadre religieux. C'est durant cette période que l'on pourrait envisager le travail de recherche des origines de Nora Seni dans la création d'un État par la création d'une nation et l'orientalisme scientifique comme caractéristiques de cette époque dans la version arménienne[462].

3.3.1 L'antiquité

Cela a conduit à un intérêt pour les anciennes civilisations, tandis que l'archéologie se développait en tant que science. Les études égyptologiques et médiévales sont devenues des domaines importants, la glorification de la société grecque (pas romaine) étant particulièrement marquée, et les études médiévales encouragées par le nationalisme ont aidé les nations à développer leur identité. Le théâtre a servi un but élevé en permettant de percevoir l'unité sous-jacente de toute

[460] Carlotta Sorba : Lecture « Opera Glasses: approaching 19th century history through the lens of theatre », European University Institute, 25 October 2023, https://www.eui.eu/events?id=558301,

[461] La pièce *Vatan Yahut Silistre* de Namık Kemal, qui sera jouée en 1872 au théâtre de Gedikpaşa à Istanbul, créera un impact similaire. Elle fera écho aux mouvements constitutionnels et antimonarchiques qui se déroulent dans différentes parties du monde.

[462] Nora Seni : *Oryantalizm ve hayırseverliğin ittifakı* (Alliance of orientalism and philanthropy). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009

existence et ainsi d'éliminer les conflits : il visait à rendre la communauté arménienne à nouveau unie, comme à l'époque des royaumes arméniens.

En 1822, Yeprem Setyan a présenté Nerses Bartev le Grand. Nerses Bartev le Grand était un catholicos arménien du IVe siècle qui a rapproché l'Église du peuple. C'était précisément le modèle que les Mekhitaristes voulaient créer à cette époque.

En 1835, la vie de Husig, écrite par Mikael Zemberekçiyan, fit son apparition sur la scène mekhitariste[463]. Comme Nerses le Grand[464], Husig venait de la famille Bartev, une ancienne famille aristocratique. Il était le petit-fils de Krikor Lusavorich (Grégoire l'Illuminateur, 257-331), qui fut un leader religieux ayant converti l'Arménie du paganisme au christianisme en 301, et le fondateur de l'Église apostolique arménienne. Husig était le petit-fils de Lusavorich et il fut Catholicos d'Arménie entre 341 et 347.

En 1821, l'un des chefs-d'œuvre de Vittorio Amedeo Alfieri (1749-1803), Saül, fut traduit et joué à la Congrégation. Saül est une tragédie théâtrale en cinq actes, écrite en 1782 et mise en scène à la Congrégation après 39 ans. L'histoire est tirée de l'Ancien Testament et raconte les dernières heures de Saül pendant la guerre contre les Philistins. Sarkisyan nota que Yeprem Setyan avait traduit cette œuvre librement de l'italien[465].

En 1833, une autre pièce d'Alfieri, écrite en 1789 et intitulée Brutus Secondo, fut mise en scène. Cette fois-ci, c'est Mikail Zemberekçiyan qui en fit la traduction en arménien[466].

---

[463] Sarkisyan, ibidem, p. 207.

[464] Nerses I le Grand était un Catholicos arménien (ou Patriarche) qui vécut au IVe siècle. Il était le fils d'At'anagenes et de la princesse arsacide Bambish, sœur du roi Tiran et fille du roi Khosrov III. Son grand-père paternel était Saint Husik I, dont l'arrière-grand-père paternel était Saint Grégoire l'Illuminateur.

Nerses passa sa jeunesse à Césarée, où il reçut une éducation hellénistique et épousa une princesse Mamikonian appelée Sandukht. Sahak (Isaac) naquit de cette union et devint plus tard Catholicos. Après la mort de sa femme, il fut nommé porte-épée du roi arsacide Arshak II (Arsaces II). Quelques années plus tard, étant entré dans l'état ecclésiastique, il fut élu Catholicos en 353 et confirmé dans cette fonction à Césarée conformément à la tradition.

Son patriarcat marque une nouvelle ère dans l'histoire arménienne. Jusqu'à ce moment, l'Église avait été plus ou moins identifiée à la famille royale et aux nobles ; Nerses l'a rapprochée du peuple. Au concile d'Ashtishat (vers 356), il promulgua de nombreuses lois sur le mariage, les jours de jeûne et le culte divin. Entre autres choses, le concile interdit aux gens d'épouser leur cousin germain et interdit la mutilation et d'autres actions extrêmes en période de deuil. Nerses construisit des écoles, des hôpitaux, des léproseries et des maisons pour les pauvres et envoya des moines à travers le pays pour prêcher l'Évangile.

[465] Sarkisyan, ibidem, p. 207.

[466] Sarkisyan, ibidem, p. 210.

En 1826, Pietro Metastasio[467] (1698-1782) (également prêtre) a vu sa pièce Themistocles traduite et mise en scène[468]. Ce drame se déroule entre les Athéniens et le roi perse ainsi que sa cour. Il avait été joué pour la première fois à Vienne sous le titre *Il Temistocle*[469] en 1736. Kevork Abdullah Hürmüzyan[470] en a réalisé la traduction en arménien, tandis que la mise en scène était dirigée par Manuel Çahçahyan.

En 1830, s'inspirant des Aventures de Télémaque (1699) de François Fénelon (1651-1715), archevêque romain catholique français, théologien, poète et écrivain, une pièce a été écrite mettant en vedette le personnage d'Astarbé du roman didactique. Hayr Mikael Zemberekçiyan a adapté cette histoire dans sa pièce, centrée sur Astarbé et l'amour que lui porte Pygmalion, roi de Tyr (Roi de Tir, frère de Didon)[471]. Cette pièce a été écrite en arménien Krapar[472]. En 1832, Zemberekçiyan adapte également Merope de George Jeffreys[473] (1889-1962). En 1836, il transposé *Annibale in*

---

[467] Pietro Metastasio (1698-1782), la poésie de Metastasio est émotive, lyrique et romantique. Les sujets héroïques et la manière dont Metastasio traite ses œuvres servent bien l'institution de la monarchie absolutiste, car il présente à maintes reprises des allégories du leadership éclairé et le triomphe de la raison.

[468] Publié dans le *Pazmaveb* en 1886.

[469] Thémistocle (524-459 av. J.-C.) était un homme politique et général athénien. Il faisait partie d'une nouvelle génération de politiciens non aristocratiques qui se sont imposés dans les premières années de la démocratie athénienne. En tant qu'homme politique, Thémistocle était un populiste, soutenu par les Athéniens de la classe inférieure, et généralement en désaccord avec la noblesse athénienne. Élu archonte en 493 av. J.-C., il convainquit la *polis* d'augmenter la puissance navale d'Athènes, un thème récurrent dans sa carrière politique. Lors de la première invasion perse de la Grèce, il combattit à la bataille de Marathon (490 av. J.-C.), et était peut-être l'un des dix stratèges (généraux) athéniens lors de cette bataille.

[470] La célèbre famille de photographes d'Istanbul, les Abdullahs.

[471] Roi de Tyr. Dans la mythologie grecque, Pygmalion est le fils de Bélos et le frère de Didon, Anne et Barca. Il monte très jeune sur le trône après la mort de son père. Avide de pouvoir, il assassine alors Sychée (Sycharbas), son beau-frère et oncle maternel, pour s'emparer de ses richesses. Ce meurtre provoque l'exil de sa sœur Didon. Pumiatom, le modèle du « Pygmalion » des Grecs, était le fils du roi Mattan Ier. Il vécut cinquante-six ans et régna quarante-sept ans à Tyr de 821 à 774 av. J.-C.

Pumiatom monte sur le trône après la mort de son père. Il a un frère, Barca, et deux sœurs : Élissa (Didon) et Anne. Sa sœur Élissa (Didon) avait épousé leur oncle Acherbas, prêtre de Melqart, qui possédait de grandes richesses. En la septième année de son règne (814/813 av. J.-C.), Pumiatom fait assassiner Acherbas. Élissa, avec un groupe de citoyens fidèles à son époux disparu, s'enfuit secrètement à Chypre après avoir rendu hommage au dieu Melqart. À Chypre, le grand prêtre d'Astarté consentit à les accompagner à condition que le sacerdoce demeure héréditaire dans leur famille une fois la colonie créée. Quatre-vingts jeunes filles destinées à la prostitution sacrée furent également emmenées. Les fugitifs accostèrent ensuite directement en Tunisie, où ils allèrent fonder la ville de Carthage.

[472] Sarkisyan, ibidem, p. 209.

[473] Il était un pasteur et un évangéliste gallois qui a fondé l'Église pentecôtiste Elim, une organisation pentecôtiste. « La Mérope de George Jeffreys comme source de la Mérope de Voltaire ». Mérope est une

Bitinia de Luigi Scevola[474] (1770-1819) sur la scène Mekhitaristes.[475] Firmin Dido a écrit La Mort d'Hannibal. En 1836, La Vengeance de la Mort de Morisyus (Héraclius ou La Vengeance de la Mort de Morisyus) a été jouée. En 1837, Iphigénie[476], inspirée par l'œuvre d'Iphigénie de Sophocle (497-405) ou de Jean Racine (1639-1699), a été incluse dans le répertoire. En 1830, Polyeucte de Corneille était joué[477].

3.3.2 Maîtriser Molière et Goldoni

La vie quotidienne et les types sociaux de l'Empire ottoman, influencés par Molière et Goldoni, continuent de se refléter à travers des comédies. Parmi ces adaptations, on remarque particulièrement la traduction adaptée du Médecin malgré lui de Molière, jouée par les étudiants de la promotion de 1837 (adaptée précédemment en 1813 par Pakraduni). Cette fois-ci, Mikael Zemberekçiyan adapte cette pièce en arménien villageois (*kavar*), en *aşkharhapar* d'Istanbul et en turc ottoman. Les Mekhitaristes commencent à inclure également les Arméniens d'Anatolie dans leur sphère d'intérêt.

De manière similaire, Mikael Zemberekçiyan écrit en 1836 une comédie intitulée *Abdal ve Becerikli*, présumée être une adaptation de Molière, se déroulant sur la place Samatya à Istanbul[478]. Jouée en arménien, elle se concentre sur les coutumes et traditions du quartier, offrant un aperçu du profil socio-culturel de Samatya à l'époque, avec des personnages turcs, grecs, juifs et arméniens.

---

tragédie de l'écrivain britannique George Jeffreys, écrite en 1731. Elle se déroule dans la Grèce antique et est basée sur le mythe de Mérope. Voltaire a écrit sa propre pièce, Mérope, sur le même sujet en 1743.

[474] Il est né à Brescia et y a enseigné la rhétorique. Après la conquête française de la Vénétie, il devint Secrétaire à l'éducation (*istruzione pubblica*). À ce poste, il défendit certaines des bibliothèques des institutions religieuses contre la confiscation, y compris la Biblioteca Queriniana. Avec la chute de Napoléon en 1815, il perdit son poste et se retira à Milan.

[475] Sarkisyan, ibidem, p. 210.

[476] Jean-Baptiste Racine était un dramaturge français, l'un des trois plus grands dramaturges de la France du XVIIe siècle, avec Molière et Corneille. Il est également une figure littéraire importante dans la tradition occidentale et la littérature mondiale. Tragédien de talent, il a produit des « exemples de perfection néoclassique » tels que Phèdre, Andromaque et Athalie. Il a également écrit une comédie, Les Plaideurs, et une tragédie plus douce, Esther, destinée aux jeunes.

[477] Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1641 en France. Polyeucte est un saint arménien originaire de Malatya (Melitène).

[478] Sarkisyan, ibidem, p. 211.

En 1834, Zemberekçiyan traduit également Tartuffe de Molière, probablement à partir de la version française ou italienne, en arménien. Utilisant un mélange de Krapar, turc ottoman et turc moderne, cette adaptation de Tartuffe se déroule à Istanbul avec des personnages arméniens. Ainsi, le personnage d'Orgon de Molière devient Petraki, Penella devient Kaspar, et le fils aîné d'Argan prend le nom de Dikran.

Zemberekçiyan produit une fois de plus une adaptation intrigante, en traduisant en arménien en 1853 une pièce du dramaturge français Eugène Scribe[479] (1791-1861) sur le thème des médecins. En 1853 également, Bedros Minasyan, mentor des fondateurs du théâtre arménien d'Istanbul, présente une adaptation classique de Molière : l'Avare. Écrite en turc ottoman, cette adaptation inclut à nouveau des personnages ottomans[480].

3.3.3. Les héros apostoliques de la scène catholique

Une autre caractéristique de cette période est les efforts pour réconcilier deux sectes ennemies.[481] À partir des années 1850, les pièces écrites par Bedros Minasyan[482] qui formeront l'équipe théâtrale active à Istanbul, commencent à être jouées. En 1829, on met en scène le drame de Saint Theotoros[483] d'Alasium[484], suivi de Mithridate le Grand, roi du Pont[485].

Pendant cette période, Bedros Minasyan écrit également des pièces qui traitent des conflits générationnels. Il est naturel que ce thème soit abordé alors qu'une nouvelle génération émerge à

[479] Eugène Scribe (1791-1861) est un dramaturge et librettiste français. L'un des auteurs dramatiques les plus joués du XIXe siècle, en France comme dans le reste du monde, il a été élu à l'Académie française en 1834. Sa célébrité durant sa vie contraste avec l'oubli dans lequel son œuvre est tombée aujourd'hui.

[480] Sarkisyan, ibidem, p. 214.

[481] À ce sujet, le chef-d'œuvre est l'œuvre de Hovsep Vartanyan (1813-1879), un pacha ottoman connu sous le nom de Vartan Paşa. En 1851, il écrit *Akabi Hikayesi*, un ouvrage en caractères arméniens mais en langue turque, visant à toucher toutes les couches de la société. Cet ouvrage, rédigé en turc avec des caractères arméniens pour être compris par tous, avait pour objectif de mettre fin aux guerres de religion qui divisaient la société arméno-ottomane. Manok, ibidem, p. 78.

[482] Sarkisyan, ibidem, p. 212.

[483] Saint Théodore Tiron (281-306), originaire d'Héraclée du Pont (actuellement Karadeniz Ereğlisi), est l'un des deux saints reconnus sous le nom de Théodore et vénérés comme saints guerriers et grands martyrs dans l'Église catholique, les Églises orthodoxes orientales et les Églises orthodoxes de Constantinople.

[484] Actuellement, Çorum dans le nord-est de l'Anatolie, en Turquie.

[485] Mithridate ou Mithridate Eupator (135 av. J.-C. – 63 av. J.-C.), roi du Pont, régna en Anatolie de 120 av. J.-C. à 63 av. J.-C.

Istanbul. Minasyan écrit des comédies qui dépeignent les nouvelles habitudes émergentes, les enfants en quête de nouveauté et les pères opposés au changement.

En 1853, dans une comédie qui raconte les aventures d'un immigrant arménien, on voit une identité russe à Venise dans l'un des deux jeux écrits[486]. La pièce, écrite en arménien villageois, se déroule à Erzurum et à Başbalov (?). Le maréchal russe Ivan Fedorovich Paskevich/Paskeviç (1782-1856), qui sera plus tard reconnu comme un héros pour avoir pris Erevan pendant la guerre avec l'Iran, et le rôle de Piotr Ivanovitch Bagration (Pakratuni), l'un des généraux importants de l'armée russe, y figurent. Il s'agit d'une pièce liée à la bataille de Bagration.

Sarkisyan suggère que cette pièce pourrait avoir été inspirée par les mémoires de Hayr Yeprem Setyan[487]. En 1860, Minasyan écrivit *Arşag II*, une pièce qui se déroule au château d'Anuş et qui traite de l'assassinat du roi arménien en 378, une histoire qui sera par la suite adaptée dans diverses versions et jouée dans toutes les régions où le théâtre arménien a pris pied[488].

On peut dire que la première génération des nationalistes arméniens ottomans, élevée à Venise, a également été la génération fondatrice du théâtre arménien. Ces pionniers, acteurs, écrivains, spectateurs ou lecteurs du théâtre Mekhitarist à Venise, ont utilisé la ville comme un laboratoire pour explorer l'histoire, l'identité et la langue arméniennes. Ils ont été initiés par Murat Rafaelyan et ses élèves à Venise, et ont ensuite été rejoints par des jeunes de Paris, de Transylvanie, d'Istanbul, de Padoue et de Crimée.

La deuxième génération formée par cette première génération est devenue des activistes du théâtre arménien itinérant. Profitant de cette expérience, ils ont d'abord établi leurs propres traditions à Istanbul. Ils ont créé leurs propres réseaux d'acteurs et adapté cette force intellectuelle géopolitique à la conjoncture d'Istanbul dans les années 1850. Pendant un court laps de temps, la scène arménienne de Crimée a également été un pilier fort en raison de la possible influence des acteurs de la scène arménienne de Crimée, qui étaient également des acteurs très influents du nationalisme arménien.

---

[486] Une autre pièce où apparaissent des identités russes est une comédie intitulée Mayrliryan Miksal Vartabet, écrite par Bedros Minasyan en 1830 et portant le nom d'un prêtre russe. La pièce se déroule à Moscou et met en scène des personnages religieux russes et arméniens, ainsi que des militaires et des princes. Sarkisyan, ibidem, p. 209.

[487] Sarkisyan, ibidem, p. 214.

[488] Sarkisyan, ibidem, p. 217.

La deuxième génération issue de ces deux régions est également apparue comme les architectes de la scène de la Transcaucasie méridionale.

Epilogue de partie I

Dans l'histoire de la littérature, Shakespeare est décédé en 1616, mais dans l'histoire du théâtre, il continue de vivre tant qu'il est joué[489]. De même, les rois arméniens sont disparus de l'histoire, mais grâce aux théâtres nationalistes, ils vivent et sont perpétués à travers les représentations. Non seulement ils survivent, mais ils influencent et inspirent en tant que modèles.

Une génération d'Arméniens ottomans a ainsi appris le nationalisme arménien par le biais du théâtre, utilisant cette puissance douce pour éduquer. Dans des écoles reculées, des associations communautaires et des institutions religieuses, la jeunesse arménienne s'est formée et divertie grâce aux représentations de ces pièces : ils les jouaient, les regardaient ou contribuaient à leur mise en scène. Ils ont ainsi acquis un savoir sur leur histoire, leur identité et leur langue.

Avec ces pièces, l'idée du nationalisme arménien, véhiculée par des livres imprimés et des pièces jouées ou lues, s'est propagée bien au-delà de Venise, de l'Empire ottoman et de leurs périphéries, grâce au réseau culturel arménien. Aristote disait que lire une tragédie est tout aussi plaisant que la voir, mais il se trompait. Il faut aussi mettre en scène la tragédie, revivre ce moment et, surtout, le vivre ensemble[490]. C'est ce qu'ont découvert les nationalistes arméniens. Dans la deuxième partie de cette thèse, axée sur le parcours de cette idée, nous explorerons ce voyage théâtral à travers des villes telles qu'Istanbul, la Crimée, Tiflis, Moscou et New York

La première partie de cette thèse a examiné les multiples facettes du processus par lequel un espace géographique devient un territoire investi d'une signification culturelle et politique spécifique. En nous concentrant sur Venise et son rôle clé dans l'émergence et la diffusion du nationalisme arménien à travers le théâtre, nous avons dévoilé les dynamiques complexes qui sous-tendent cette transformation.

Nous avons d'abord examiné comment Venise, en tant qu'espace, s'est transformée en un territoire au sein des dynamiques méditerranéennes. En adoptant la perspective de la « longue durée

[489] Agne Beijer and Harry Gilbert Carlson: « About Theatre History », Educational Theatre Journal, Vol. 12, No: 2 (pp. 79-85), 1960, https://doi.org/10.2307/3204608, p. 82

[490] Henry Buckley Charlton, un ouvrage scientifique qui explore les théories et les idées de Lodovico Castelvetro, un influent critique littéraire de la Renaissance (auteur de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), cet ouvrage critique la théorie d'Aristote sous différents angles.) affirme que : « Le drame exige nécessairement une mise en scène, car son imitation est celle des mots et des choses par les mots et les choses, et non, comme celle de l'épopée, celle des mots et des choses par les mots seuls ». Henry Buckley Charlton: Castelvetro's Theory of Poetry, Palala Press, 2016, Chapter XI: Drama and Dramatic Unitiers, pp. 83-84.

» de Fernand Braudel et l'approche distanciée de Bertolt Brecht, nous avons mis en lumière les flux financiers, culturels et politiques qui ont façonné le nationalisme arménien au XVIIIe siècle. Cette analyse a révélé comment les Arméniens catholiques ottomans, soutenus par les puissances européennes, ont navigué entre exil et influence pour créer un territoire culturel riche et dynamique.

Ensuite, nous avons analysé la mission politique du théâtre européen au XIXe siècle, révélant comment le théâtre est devenu un outil de la puissance douce dans la géopolitique de l'époque. Nous avons exploré les vagues d'influence théâtrale sur l'Empire ottoman, démontrant comment le théâtre servait à la fois d'instrument de communication et de mobilisation politique, tout en étant intégré et contrôlé par les autorités ottomanes pour renforcer leur pouvoir.

Nous nous sommes également penchés sur l'héritage du nationalisme arménien, soulignant la marginalisation et la criminalisation de ce mouvement. En retraçant les négociations des Arméniens avec les empires russe et ottoman, ainsi que leurs efforts pour établir des institutions culturelles et éducatives, nous avons montré comment ces initiatives ont été brutalement interrompues par le génocide arménien, qui a profondément redéfini la mémoire collective et la configuration géopolitique de la région.

L'analyse des politiques culturelles des Mekhitaristes et de leur diffusion a montré comment les productions théâtrales des Arméniens catholiques ottomans servaient de vecteurs pour leur nationalisme. Nous avons étudié les réseaux de diffusion théâtrale et comment ces politiques se sont adaptées aux contextes politiques, permettant ainsi aux Arméniens de maintenir leur identité culturelle et nationale malgré les défis.

Enfin, en explorant le répertoire théâtral des Mekhitaristes, nous avons illustré comment l'héritage théâtral vénitien a été adapté et diffusé au sein des empires ottoman et russe. La diversité des genres théâtraux et les typologies des acteurs ont révélé l'importance du théâtre comme outil d'éducation et de résistance culturelle.

Ainsi, cette première partie a permis de tracer les contours d'un processus historique et culturel complexe, où l'art théâtral a joué un rôle central dans la construction et la diffusion du nationalisme arménien. En clôturant cette section, nous sommes désormais mieux préparés pour comprendre comment ces dynamiques historiques se prolongent et se transforment dans les contextes contemporains, ouvrant la voie à une exploration plus approfondie dans les parties suivantes de cette thèse.

PARTIE II : LE VOYAGE

Prologue de partie II

La deuxième partie de cette thèse est consacrée à l'itinéraire du théâtre arménien. Le théâtre et le répertoire arméniens, conçus à Venise sous des motivations nationalistes, ont été transférés successivement à Istanbul, en Crimée, à Tiflis et à Moscou, avant de s'étendre jusqu'à New York avec le Théâtre d'Art de Moscou (le MKhAT). Cette section se concentre sur les alliances, les conflits, les réseaux, les acteurs et les représentations qui ont jalonné ce parcours.

En tant que forme d'art qui peut être écrite, interprétée, vue et lue, le théâtre est également flexible en termes d'espace. Il peut être représenté partout. Le théâtre est un « espace vide[491] », un espace auquel le contenu, les acteurs et les spectateurs donnent du sens. De la même manière que les acteurs et le contexte politique transforment un espace en territoire, cette flexibilité est un atout pour l'expansion du contenu théâtral et de son champ d'application.

Au XIXe siècle, le théâtre s'est imposé à la fois dans les espaces privés et publics. Il a occupé une place centrale dans de nombreuses activités personnelles et sociales, notamment dans les maisons, les cafés, les tavernes, les associations, les clubs, les salons de société, les écoles, les collèges jésuites, ainsi que dans les activités religieuses, les festivals et les célébrations. De plus, il s'est introduit dans ces espaces grâce aux magazines et aux publications, étendant ainsi ses lieux d'existence. À cette époque, le théâtre est devenu un art populaire, passant d'une pratique réservée aux cours et aux nobles à un phénomène plus accessible. Il s'est rapidement diffusé géographiquement au-delà de l'Europe, en adoptant le caractère de l'époque comme principal moyen de divertissement et de socialisation.

Le théâtre servait à la fois de lieu d'expression des passions, d'épanouissement de la modernité, et d'éducation de l'homme. C'était un cadre où l'on pouvait suivre avec excitation le déroulement de caractéristiques humaines telles que l'amour, la vengeance, et l'ambition, tout en vivant des moments de catharsis rappelant les rituels dionysiaques. En même temps, il était le vecteur et le représentant des thèmes de modernisation, de nationalisme et d'individualité, qui

[491] Le terme « espace vide » a été utilisé par le metteur en scène de théâtre et de cinéma britannique Peter Brook (1925-2022). Selon Brook, le théâtre peut être réalisé même dans les conditions les plus modestes et les plus dépourvues. Il l'explique ainsi : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. ». On peut consulter Peter Brook: *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, Scribner, New York, 1995.

étaient les leitmotivs du XIXe siècle. En termes aristotéliciens, la scène théâtrale incarne à la fois l'imitation de l'action (le « *plot* » et le « *muthos* ») et la représentation d'une situation possible dans la vie réelle, où l'on montre ce qui est désirable et où l'on condamne ce qui ne l'est pas. Dans l'esprit de l'époque, ce qui était souhaité comprenait la modernisation, la nationalisation et l'individualité, tandis que ce qui n'était pas souhaité incluait les faiblesses humaines et les personnages qui faisaient obstacle à ces idéaux. Ainsi, l'itinéraire de ce théâtre représente le déplacement de contenus politiques et émotionnels dans des espaces privés et publics, où ils étaient constamment réinterprétés.

Dans ce contexte, le théâtre arménien, transplanté dans l'Empire ottoman, constituait une puissance douce, un réservoir de représentations et d'influences culturelles.

1. L'influence du théâtre ottoman arménien

Dans la première partie, nous avons vu comment le théâtre arménien a été instrumentalisé en faveur du nationalisme. Au début du XVIIIe siècle, les Mekhitaristes (Arméniens catholiques de l'Empire ottoman), exilés de l'Empire ottoman, se sont installés en 1717 sur l'île San Lazzaro à Venise avec le soutien de la France et de l'Italie. Ils sont devenus des acteurs clés du nationalisme arménien moderne. Cette petite île est alors passée d'un « espace » à un « territoire », devenant une micro-Arménie, fonctionnant comme un ministère de l'Intérieur chargé de produire les politiques culturelles d'un éventuel État-nation. Le nationalisme, en tant que phénomène mondial, a joué un rôle central dans la construction d'une communauté imaginaire, dans la définition de la patrie et dans l'écriture de la tradition nationaliste parmi les Arméniens de l'Empire ottoman. Le théâtre est devenu le visage séculier, populaire et orienté vers l'individu de ces politiques culturelles nationalistes. Au XIXe siècle, le théâtre est devenu l'« acteur principal » d'un domaine culturel indépendant de la politique et de la religion, mais influencé par les deux. Il s'est transformé en un champ de bataille des esprits et des cœurs, une nouvelle arène de rivalité et de luttes de pouvoir entre nationalismes. Les Mekhitaristes ont promu et diffusé le nationalisme arménien parmi leurs concitoyens éloignés à travers les écoles, les associations et les études théâtrales, étroitement liées entre elles. La structure décentralisée de l'Empire ottoman, ses frontières poreuses et ses politiques favorisant la modernisation et l'occidentalisation ont facilité la circulation de cette idée et son enracinement local. Les Arméniens apostoliques de l'Empire ottoman, conscients du pouvoir consolidateur du théâtre, ont également adopté cette politique culturelle. Grâce à la coopération

entre l'Église, les commerçants, les aristocrates et les bureaucrates, les nationalistes culturels arméniens ont créé un vaste empire culturel et des réseaux transcendant les frontières de l'Empire.

2. Territoires

L'idée d'instrumentaliser le théâtre en faveur d'une politique nationaliste idée s'est propagée comme les branches d'un arbre dont les racines sont à Venise, suivant une feuille de route. Ce processus a impliqué des flux de talents, de ressources, de capital et de stratégies nationalistes. Dans cet itinéraire, façonné par des plaques tournantes, bien que les acteurs, les réseaux et les conditions aient varié selon les régions, l'objectif est resté en accord avec le paradigme tracé à Venise.

La première étape du voyage a été Istanbul. À Istanbul, ville théâtrale de longue date, le théâtre arménien a trouvé sa place dans les associations et les écoles des quartiers à forte population arménienne tels qu'Ortaköy, Hasköy, Kadıköy et Péra, formant ainsi des acteurs professionnels. Rapidement, des théâtres arméniens professionnels ont été créés et des tournées ont été organisées dans des villes comme Izmir, Trabzon, Bursa, Adana et Edirne. Ces acteurs sont devenus des partenaires fondateurs dans le cadre de la politique du sultan visant à créer un théâtre impérial multilingue et multiconfessionnel, reconnaissant et exploitant le pouvoir consolidateur du théâtre.

Ensuite, le théâtre arménien de Crimée, servant de porte d'entrée vers l'Empire russe et territoire du pouvoir des chrétiens apostoliques, est entré en scène. Par la suite, une scène théâtrale arménienne a été établie à Tiflis pour consolider la communauté du Caucase du Sud. Les acteurs du théâtre arménien d'Istanbul ont également participé aux débuts de la scène de Tiflis. Des flux de talents, de ressources et de stratégies nationalistes se sont dirigés d'Istanbul vers Tiflis. À Tiflis, les lieux où le théâtre pouvait s'implanter étaient plus limités qu'à Istanbul : une salle d'école, des maisons aristocratiques et surtout des villages habités par des Arméniens. Dans ce processus, les conditions nécessaires ont été établies dans chaque région par la coopération entre les acteurs locaux : l'Église, les commerçants et les aristocrates/bureaucrates. Un flux s'est également produit de la scène de Tiflis vers Moscou, permettant ainsi à la tradition théâtrale arménienne de rencontrer les traditions théâtrales européennes et américaines par l'intermédiaire de théâtres arméno-russes, fondateurs du Théâtre d'art de Moscou (le MKhAT).

3. Conflits

Entre 1839, année où l'Empire ottoman a officiellement adopté une politique de modernisation à l'occidentale, et 1923, date de la fondation de la République de Turquie en tant qu'État-nation, le théâtre ottoman arménien a vu son champ d'influence traverser de profondes mutations politiques. Dans ce contexte, le théâtre ottoman arménien était comparable à une boule de billard sur la table. Chaque coup de queue, qu'il s'agisse d'un événement positif ou dévastateur, a modifié la trajectoire et les stratégies d'évolution de cette idée.

En d'autres termes, chaque territoire dans l'itinéraire du théâtre arménien était parsemé de moments d'anagnorisis[492] et de péripétie[493] provoqués par des développements politiques. Des événements charnières tels que l'ère des Tanzimat, l'Édit de Réforme, la guerre de Crimée, les révolutions européennes de 1848, le traité de Berlin, l'invasion de l'Armée rouge, et les attaques de l'Armée blanche, ont influencé les politiques culturelles changeantes des sultans ottomans, impactant le théâtre arménien (et le théâtre ottoman) de plusieurs manières.

Tout d'abord et avant tout, dans les empires multilingues et multiculturels, cela a permis la création d'un exemple de pluralisme culturel au sein du théâtre. Une période a ainsi vu le jour au sein de l'Empire ottoman où l'espace public était également accessible à toutes les langues ottomanes. Ensuite, cela a facilité la circulation des acteurs sur un vaste territoire. Parallèlement, les thèmes abordés dans les œuvres théâtrales, les lieux de représentation et les formats ont été transformés.

4. Les échelles des nationalismes

Le nationalisme arménien, qui a pris son essor à Venise, a évolué au sein des dynamiques de l'Est méditerranéen, de la mer Noire, du Caucase du Sud et de la Russie, subissant des

[492] Anagnorisis : ce terme est utilisé comme métaphore, inspirée de la théorie de la tragédie d'Aristote. Il fait référence à la transition de l'ignorance à la connaissance.

[493] Péripétie : ce terme est également utilisé comme métaphore, s'inspirant de la théorie de la tragédie d'Aristote. Selon Aristote, la péripétie se produit immédiatement après le stade d'anagnorisis et signifie « le renversement de fortune ». Dans une œuvre théâtrale, l'événement ultime qui provoque le dénouement. Elle se réfère à ces moments dans un scénario où le cours de l'histoire ou le destin du protagoniste change soudainement (du bien vers le mal ou vice versa). Cela peut être considéré comme le point de bascule dans une intrigue. Ici, ces termes sont utilisés comme métaphores pour expliquer les changements de trajectoire du théâtre arménien dans différents territoires en raison des évolutions politiques..

transformations sous l'influence de ces territoires et des développements politiques. À l'origine, au monastère de San Lazzaro à Venise, l'idée centrale du nationalisme était de créer une communauté catholique arménienne au sein de l'Empire ottoman et de rassembler la communauté arménienne dans son ensemble sous ce même empire. En effet, le sultan ottoman a reconnu les catholiques arméniens comme une communauté distincte en 1831. En 1850, la communauté arménienne protestante a également obtenu un statut juridique au sein de l'empire. Bien que petite, cette communauté a contribué à la sécularisation et à la diffusion de l'arménien occidental.

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, l'objectif principal des nationalistes arméniens semble être de réunir la communauté, divisée autour de trois « Églises » (catholique, apostolique, protestante) sous la bannière de l'Empire ottoman. C'est dans ce contexte que le pacha arménien Vartan Pacha (Hovsep Vartanyan) a publié « *Akabi Hikayesi*[494] » (l'Histoire d'*Akabi*), une œuvre visant à réconcilier les conflits entre les différentes communautés religieuses. Le nationalisme arménien de cette période rappelle l'ottomanisme et peut être vu comme une période de sécularisation. Face à cette tendance, l'attitude des Mekhitaristes de Venise, liés à l'Église catholique, apparaît conciliatrice, favorisant une feuille de route commune avec les Églises apostolique et protestante. C'est à ce stade que l'on peut parler d'un conflit avec Rome. La stratégie d'ouverture de la scène théâtrale de Crimée comme une alternative à Venise pourrait s'expliquer par la volonté des Mekhitaristes catholiques, liés au Saint-Siège de Rome, de collaborer avec le sultan ottoman et les autres Églises.

Les mouvements antimonarchiques croissants en Europe, le processus constitutionnel arménien dans la capitale ottomane (1863) sans résultats concrets, la crise économique sévissant en Anatolie et l'émergence de la Question d'Orient sur la scène politique mondiale ont apporté des transformations au sein du nationalisme arménien. Le soulèvement de Zeytun (aujourd'hui Süleymanlı, près de Kahramanmaraş, Turquie) en 1862, 1878, 1895 et 1914 peut être considéré comme un tournant crucial. Après l'échec des négociations fédératives entre les princes arméniens de Zeytun et le sultan Abdülhamid II, une période marquée par un discours patriotique a commencé dans le nationalisme ottoman arménien. Le patriotisme de la dernière période de la vie de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, l'un des acteurs majeurs de la scène arménienne d'Istanbul et diplômé du Collège

[494] En 1851, il écrit l'Histoire *d'Akabi* en turc avec des lettres arméniennes et occupe une place importante dans le journalisme turc avec le journal *Mecmua-i Havadis*, qu'il publie en turc et en arménien.

catholique Murad Rafaalyan, en est un exemple. Le discours, bien que poétique et romantique, ne prônait pas un séparatisme strict.

5. Le conflit : la division culturelle après la division religieuse

À partir des années 1880, après la polarisation religieuse vécue à Istanbul et la réconciliation qui s'en est suivie, une division culturelle marquée s'est manifestée au sein de la communauté arménienne. Depuis les débuts de l'histoire arménienne, les traditions arméniennes orientales (les Arméniens de Tiflis) et occidentales (les Arméniens d'Istanbul) ont été influencées par des conditions politiques, sociales, culturelles et religieuses distinctes, ce qui a conduit à une fracture géographique au sein de la région historiquement définie comme l'Arménie. La région, perçue comme un foyer national par les Arméniens, s'est culturellement scindée avant même la fondation d'un véritable État.

Au XIXe siècle, les Arméniens ont été confrontés à de nouvelles réalités : des facteurs politiques, comme l'hostilité entre l'Empire ottoman et la Russie ; des distances géographiques ; des divisions religieuses et hiérarchiques ; et la formation de mentalités divergentes sous des conditions différentes. Par exemple, tandis que les étudiants arméniens du Sud-Caucase fréquentaient principalement les universités russes et d'Europe du Nord, en particulier celles d'Allemagne, les Arméniens d'Istanbul préféraient se rendre en Europe, en particulier en France. Ces divergences ont progressivement créé deux normes nationales distinctes, rendant presque insurmontable l'écart entre ces deux communautés géographiques.

Dans ce contexte, il est possible de considérer que les années 1880 marquent le début d'une nouvelle période de polarisation pour la communauté arménienne de l'Empire ottoman. Le pouvoir « soft », qui dominait à l'échelle locale et globale, a progressivement cédé la place au pouvoir « hard ». Les révoltes en Anatolie, les interventions de l'armée ottomane et des forces paramilitaires locales, ainsi que la fondation des partis nationalistes comme l'*Aménageant* (Van, 1880), le *Hınçak* (Genève, 1887) et le *Taşnak* (Tiflis, 1890), ont accentué les tensions nationalistes dans toutes les régions. Le nationalisme arménien s'est militarisé et socialisé.

Bien que les Arméniens ottomans aient été influencés par ces partis, leur lien avec la tradition russe avait été rompu depuis longtemps. Le socialisme, qui s'était largement répandu parmi les Arméniens du Caucase, intégrait la mission de libérer également les Arméniens de l'Empire ottoman. C'est dans ce climat de tensions que la deuxième Constitution ottomane (1908)

a été proclamée, suivie de l'entrée de l'Empire dans la Première Guerre mondiale (1914). En Russie, les révoltes et grèves de 1905 ont également laissé des traces, tandis que l'Arménie indépendante, fondée en 1918 dans le Caucase du Sud, a rapidement pris fin avec l'intervention de l'Armée rouge, qui venait de remporter la victoire à Moscou en 1917. Ce fut le début de l'ère de l'Arménie soviétique, une période qui, bien qu'offrant un environnement propice au développement des activités artistiques, y compris le théâtre arménien, s'est avérée être une prison pour le nationalisme et la religion.

6. L'effondrement du réseau nationaliste

Pendant cette période, la triple alliance composée de l'Église, des aristocrates/bureaucrates et des commerçants, qui avait été le moteur des Lumières arméniennes et qui avait porté ce mouvement à travers les territoires, s'est désintégrée. Ce réseau fonctionnait au sein de l'Empire selon un modèle de comportement distinct : partout où il s'implantait, il fondait des écoles, installait des imprimeries, publiait des ouvrages, enseignait la langue et mettait en scène des pièces de théâtre. Grâce à ces outils, il parvint à s'étendre et à se renforcer, même en dehors de la communauté arménienne. Ce système opérait localement avec une grande rapidité, particulièrement au sein de l'Empire ottoman, où chaque procédure légale ne nécessitait pas forcément une autorisation centrale.

Dans l'Empire ottoman, toute l'aristocratie, qu'elle soit musulmane ou chrétienne, perdit de son prestige et de son pouvoir avec la proclamation de la deuxième Constitution en 1908 (La révolution des Jeunes-Turcs), qui amorça le renforcement de la tendance nationaliste turque. La bourgeoisie montante réclama la laïcisation de l'Église et parvint à l'imposer. Le socialisme, ayant déjà pris pour cible le nationalisme et la religion, affaiblit à maintes reprises le pouvoir de l'Église, en particulier en Russie. Par conséquent, l'Église perdit également de son influence. Quant aux commerçants, ils s'orientèrent vers le soutien de nouveaux acteurs capables d'étendre davantage leurs réseaux commerciaux.

Les plus touchés par la perte de pouvoir et l'effondrement des acteurs fondateurs et de leurs réseaux géopolitiques furent le théâtre arménien et l'héritage culturel qu'il avait créé. À mesure que l'Empire commença à se désintégrer et que les tendances politiques centrées sur les Turcs et les musulmans prirent de l'ampleur, le théâtre arménien, qui jouissait d'une grande visibilité dans l'espace public, se retira. À mesure que le nationalisme des communautés ottomanes se militarisait,

le théâtre arménien se marginalisait. Une fois ce réseau défait, ni les nationalistes turcs ni les nationalistes arméniens militarisés ne parvinrent à établir un réseau culturel géopolitique aussi puissant et étendu.

Cette impasse à Istanbul survint à un moment où l'Empire se transformait en un État-nation, tandis que la scène arménienne à Tiflis se marginalisait sous l'influence du socialisme. Un mouvement nationaliste initié par l'Église devint inacceptable sous le régime soviétique, tant sur le plan religieux que national. La scène théâtrale de Tiflis fut soit marginalisée, soit contrainte de produire un contenu culturel éloigné de la religion et du nationalisme. Moscou ouvrit ensuite de nouvelles portes aux acteurs arméniens. La marginalisation du théâtre nationaliste permit des rencontres internationales. Le théâtre nationaliste, incapable de se développer en Russie, et par conséquent l'école de Venise, s'exprimèrent à travers des œuvres de théâtre d'avant-garde, devenant ainsi une partie intégrante des écoles de théâtre modernes en Europe et aux États-Unis.

CHAPITRE I : ISTANBUL – DES BEAUX JOURS À LA GUERRE



19e siècle... Une période où la vie sociale d'Istanbul était culturellement plurielle...

« *Hayâl*, qui t'a dit que le *Turkestan* devait toujours rester en deçà de l'Europe ? Est-ce que le destin du *Turkestan* est de copier l'Europe et de rester en retard par rapport à elle ? Pourquoi notre théâtre ne pourrait-il pas, comme en Europe, présenter de belles pièces de théâtre ? Et pourquoi ne pas essayer de surpasser les théâtres européens grâce aux encouragements des érudits ! »

Hagop Baronyan, Revue *Tiyatro*, 25 juillet 1874[495]

Istanbul, premier et plus important plaque tournante et territoire d'influence du théâtre nationaliste parti de Venise, a formé les acteurs de la scène théâtrale arménienne d'Istanbul. La deuxième plaque tournante la plus importante, Tiflis, a été fondée par cette deuxième génération d'acteurs formés à Istanbul. Ce théâtre arménien, mûri et professionnel dans ces deux villes, a été marginalisé en raison des changements de régime dans ces territoires. À Istanbul, sous la pression du nationalisme turc, et à Tiflis, sous la pression du socialisme sur le nationalisme et la religion,

[495] Cet extrait provient des journaux publiés en turc ottoman par Hagop Baronyan (1843-1891) et Teodor Kasab Efendi (1835-1897), respectivement *Tiyatro* (تیاترو) (publié entre 1874 et 1875) et *Hayâl* (خیال) (publié entre 1873 et 1876). Éditeur, critique et dramaturge, Baronyan était l'une des figures majeures de la presse humoristique ottomane ; il a joué un rôle actif dans la rédaction de la constitution arménienne. Kasab Efendi, éditeur et critique connu pour ses adaptations de Molière et l'un des fondateurs du mouvement des Jeunes-Ottomans, était l'un des premiers éditeurs de journaux en Empire ottoman. Ensemble, dans leurs journaux souvent censurés pour diverses raisons par le gouvernement ottoman, ils menaient un débat passionné sur la manière de structurer et de faire progresser le théâtre ottoman. Le sujet de leur discussion était le Théâtre de Gedikpaşa, ou *Tiyatro-i Osmani* (Théâtre d'Ottoman), fondé par Hagop Vartovyan (Güllü Hagop) avec la permission du sultan et portant le titre de théâtre national ottoman. La plupart de ses acteurs étaient des Arméniens ottomans. Comme nous le verrons dans ce chapitre, la période de ces échanges marque un tournant pour la visibilité publique du théâtre multilingue. Après cette période, des rébellions nationalistes éclateront dans les Balkans, des conflits auront lieu en Anatolie après la guerre russo-ottomane de 1877-1878, et les espaces publics ainsi que la presse seront soumis à une censure accrue.

l'esprit nationaliste a été réprimé, mais il est devenu un acteur avant-gardiste de la scène théâtrale mondiale avec la scène arménienne de Moscou.

Cette partie de la thèse se concentre sur le voyage de Venise à Istanbul, capitale ottomane, de l'idée d'instrumentaliser le théâtre pour la mission de propagation du nationalisme. Elle analysera comment ce système a été mis en place dans cette ville. Comment cette idée et cet héritage, portés par les diplômés formés à Venise, ont-ils pénétré les quartiers d'Istanbul ? Quelles étaient les caractéristiques démographiques de ces quartiers ? Quels outils ont été utilisés pour attirer et consolider les Arméniens ? Avec qui ont-ils eu des conflits et avec qui ont-ils formé des alliances ? Quel parcours a suivi le nationalisme culturel, apporté par les Arméniens catholiques ottomans à l'Empire ottoman sous forme de théâtre occidental ? Quelles fonctions le théâtre européen, représentant de l'État-nation et outil d'influence, a-t-il assumées dans la vie culturelle ottomane en mutation ? Ces questions seront abordées en retraçant les traces des acteurs et de l'héritage venus de Venise.

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, le nationalisme culturel arménien créé à Venise en diaspora s'est infiltré à Istanbul, dans les maisons des aristocrates, les écoles ouvertes, les associations fondées et les lieux de culte, par le biais de diplômés provenant souvent d'Istanbul et issus de familles de la haute société. Il a atteint toutes les localisations du réseau culturel impérial fondé par les Arméniens. Les livres et les magazines imprimés à Venise ont également atteint les coins les plus reculés par ces réseaux. Ils ont été lus et étudiés dans les maisons, les écoles, les lieux de travail, les associations et les cafés. Les commerçants qui visitaient fréquemment Venise et se déplaçaient constamment à de nombreux endroits ont propagé ces idées par transmission orale.

1. Consolider la communauté

Cependant, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le premier objectif des travaux nationalistes était d'atteindre la communauté arménienne d'Istanbul et de la consolider. Il était important d'atteindre tous les Stambouliotes, riches ou pauvres, éduqués ou non, et de leur inculquer une conscience nationale pour diffuser le nationalisme. En effet, Istanbul était le centre financier, politique et culturel de l'empire. C'était là que vivaient les Arméniens les plus riches et les plus instruits. C'était aussi l'endroit avec la plus forte concentration de population européenne et où le mode de vie européen était le plus répandu. De nombreux Arméniens ottomans occupaient

des postes élevés au palais. Les groupes formés ici et les réseaux établis à Istanbul pouvaient atteindre l'Anatolie et au-delà. Dans le but de toucher un public plus large, l'arménien occidental et le turc ottoman ont commencé à être utilisés dans les pièces de théâtre et les publications.

Il existait déjà des conflits d'influence entre les branches catholique, apostolique et protestante de la communauté arménienne ottomane. Atteindre la communauté arménienne d'Istanbul signifiait aussi les inviter au catholicisme, car la grande majorité des Arméniens ottomans étaient affiliés à l'église apostolique dont le siège sacré était à Eçmiyadzin. Ainsi, le territoire ottoman était la région de pouvoir des Arméniens apostoliques. Les Arméniens catholiques, originaires de la région du Levant, influençaient le territoire ottoman avec le nationalisme. Cette influence signifiait également la pénétration des idées de civilisation européenne et de l'État-nation.

1.1 La nouvelle génération laïcisée et embourgeoisée

Bien que les Arméniens catholiques ottomans aient entrepris de former une génération pieuse et nationaliste, les choses ne se sont pas déroulées comme prévu dans la capitale ottomane. Les jeunes Arméniens qui, après avoir été formés dans les écoles civiles de Venise et des environs, ainsi que dans d'autres villes européennes, sont revenus à Istanbul, sont devenus des intellectuels et des commerçants adoptant les idées des révolutions libérales européennes de 1848. Ils sont devenus opposés à la monarchie, voulaient s'intégrer au capitalisme financier et créer une classe bourgeoise. Ils ont orienté le mouvement nationaliste des Arméniens catholiques ottomans vers une direction laïque. Ils ont voulu renforcer leur lien avec le nationalisme plutôt qu'avec l'église catholique. De plus, ils ont cherché à réconcilier les Arméniens catholiques, apostoliques et protestants, qui s'étaient affrontés violemment pendant près d'un siècle, et à les unir sous une identité nationale commune. Cela signifiait également entrer en conflit avec l'église romaine et l'église apostolique. Selon eux, la gestion de l'église, dans sa forme actuelle, n'était pas propice au développement commercial de la communauté et constituait même un obstacle. Vers le milieu du XIXe siècle, la génération formée en Europe a commencé à s'organiser à Istanbul. Leur présence sur la scène des représentations a diversifié les prototypes d'acteurs et les conflits. L'axe principal est resté le nationalisme arménien croissant et la position de chaque acteur face à celui-ci. Stepanyan a affirmé que les Arméniens catholiques les plus riches et les plus européens d'Istanbul étaient financés par Rome pour les dissuader de s'impliquer dans les travaux nationalistes. Des

sermons ont été prononcés et des articles écrits dans les journaux pour empêcher la nationalisation des Arméniens catholiques d'Istanbul[496]. Sarkisyan a également noté que ceux qui pensaient que le nationalisme arménien devait être organisé avec le catholicisme ont financé les fondateurs en tant mécène du théâtre arménien[497]. Comme nous le verrons dans ce chapitre, ces individus ont ouvert un front nationaliste dans des quartiers comme Ortaköy, Hasköy et Péra, où vivait la population arménienne de la haute société. Ils ont organisé des activités théâtrales, scolaires, associatives, éditoriales et journalistiques. Au XIXe siècle, lorsque le monde entier se divertissait et se politisait par le théâtre, ces activités théâtrales ont répondu aux attentes des fondateurs et ont allumé la flamme du patriotisme et du nationalisme dans les cœurs des jeunes. En outre, à une époque où la vie culturelle ottomane était marquée par le pluralisme culturel, ils ont formé les acteurs fondateurs du théâtre moderne d'Istanbul. Le théâtre ottoman arménien a atteint son public le plus nombreux à Istanbul, où les troupes stambouliotes ont organisé les tournées les plus étendues territorialement, et ont constamment fait la une des journaux ottomans, produisant leurs chefs-d'œuvre dans cette ville. Les politiques culturelles des Arméniens ottomans ont évolué en harmonie avec celles des sultans ottomans et des intellectuels ottomans jusqu'à ce que le nationalisme devienne militarisé et que la puissance dure prédomine.

1.2 Istanbul - représentations et domaines d'influence multiples

En raison de sa position géopolitique, Istanbul a été depuis l'Antiquité le centre sociopolitique, religieux et artistique de la Méditerranée. De l'Empire byzantin à l'Empire ottoman, la ville a accueilli diverses populations : Grecs, Arméniens, Arabes, Kurdes, Turcs, Roms, Juifs ashkénazes et séfarades, et Levantins en sont quelques exemples. Ces groupes ont vécu côte à côte sans renoncer à leurs traditions locales ou croyances religieuses. En conséquence, le partage d'espaces religieux, de célébrations, de rituels et de collaborations professionnelles entre différents groupes ethniques, ainsi que la formation de genres artistiques avec des représentations multiples, étaient des pratiques courantes[498].

---

[496] Stepanyan, ibidem, p. 147

[497] Sarkisyan, ibidem, p. 218

[498] Pour avoir une idée plus précise du tableau d'ensemble des productions littéraires, consultez : Johann Strauss : *Başka Dillerdeki Edebî Kültürün İstanbul'daki Kısa bir Kronolojisi* (Chronologie succincte de la culture littéraire dans d'autres langues à Istanbul), Büyük İstanbul Tarihi, Volume 7 BAŞKA DİLLERDEKİ

Bien que l'Empire ottoman ait déjà connu des mouvements de modernisation tels que l'Ère des Tulipes (1718-1730) et les réformes du sultan Selim III (1789-1807), le XIXe siècle marque une période de transformation de la topographie culturelle de ce territoire. C'est également pendant cette période que le théâtre ottoman arménien a gagné en popularité à Istanbul. La période des Tanzimat (1839-1876) a été marquée par l'adoption de réformes modernistes dans les domaines politique, religieux et culturel. Les lois civiles et pénales, les systèmes financiers et éducatifs, ainsi que l'armée ont été réorganisés, et l'Édit de Réforme (1856) a accordé une égalité juridique complète à tous les citoyens ottomans, indépendamment de leur religion. De nouvelles formes littéraires, telles que la nouvelle, le drame et l'essai persuasif, ont été introduites dans l'empire par le biais de traductions de langues européennes. Les nouveautés se sont également manifestées dans les arts du spectacle, et le théâtre a été considéré comme un vecteur de l'occidentalisation. Les sultans étaient désireux d'inclure les formes de divertissement européennes aux côtés des divertissements ottomans[499]. Le sultan Selim III a invité des danseurs européens au palais ottoman en 1793 et a accueilli une troupe d'opéra en 1797. La bibliothèque personnelle du sultan Mahmud II (1789-1839) contenait 500 œuvres françaises, et il souhaitait que l'orchestre militaire ottoman soit formé à la musique classique occidentale. Pour cela, il a embauché en 1821 un musicien italien, Giuseppe Donizetti (1788-1856), qui est devenu connu sous le nom de Donizetti Pacha. Le sultan Abdülmecid I (1823-1861) a visité personnellement les théâtres de Péra et a fait construire une scène privée dans son palais de Dolmabahçe. En 1847, un intellectuel turc, Şevket Bey, a mis en scène des traductions de pièces de Molière au palais ottoman. L'école de musique militaire *Mızıka-i Hümayun* (orchestre militaire), fondée en 1859, a également mis en scène des pièces en langue ottomane[500]. Alors que les théâtres des ambassades s'adressaient aux classes supérieures éduquées, parlant des langues étrangères et familières avec la haute culture, les théâtres impériaux et la *Mızıka-i Hümayun* étaient destinés à la cour, aux invités étrangers et aux militaires. Les théâtres destinés au grand public étaient gérés par des compagnies grecques et arméniennes qui jouaient

EDEBÎ KÜLTÜRÜN İSTANBUL'DAKİ KISA BİR KRONOLOJİSİ | Büyük İstanbul Tarihi (istanbultarihi.ist)

[499] Metin And : *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (Histoire du théâtre turc des origines à 1983), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, pp.11–62.

[500] Mehmet Fatih Uslu : « İstanbul'da Modern Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi », (Naissance et développement du théâtre moderne à Istanbul), Istanbul Ansiplopedisi), Vol 7, 2015, https://istanbultarihi.ist/285-istanbulda-modern-tiyatronun-dogusu-ve-gelisimi#sdfootnote39sym

dans leurs langues respectives. De 1858 à 1922, Istanbul a été désignée comme le centre du théâtre grec, mais c'est la communauté arménienne qui a popularisé cette forme de divertissement parmi les Stambouliotes turcophones[501].

1.3 Le théâtre - une force géopolitique multifonctionnelle entourant la ville

Centre de l'Empire ottoman, Istanbul, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, était l'un des principaux centres théâtraux du monde, aux côtés de Paris, Londres, Vienne et Tokyo[502]. La ville, avec sa tradition linguistique et culturelle hétérogène, possédait un environnement théâtral dynamique où les genres des arts du spectacle trouvaient leur place avec une grande richesse. La ville était organisée selon les modes de vie et les communautés religieuses. Dans la fragmentation topographique de la population de la ville, le quartier de Péra, dominé par les Européens, les aristocrates et les non-musulmans, était le centre de divertissement pour les formes occidentales et ceux qui vivaient selon la culture occidentale. Dans le vieil Istanbul, où dominait la population turque et musulmane, le quartier de *Direklerarası* était le centre des formes de divertissement traditionnelles et des musulmans ottomans. Les formats traditionnels tels que *Meddah*, *Karagöz* et *Ortaoyunu* faisaient de cette zone un lieu de rassemblement, surtout pendant le Ramadan[503]. De plus, le quartier d'Üsküdar sur la rive asiatique était à la fois un quartier théâtral pour l'aristocratie arménienne et la population musulmane. Cette topographie culturelle serait modifiée vers la fin du siècle, dans le cadre des politiques de modernisation urbaine de l'Empire ottoman.

Le théâtre, en tant que réservoir de représentations, était un outil approprié pour voir et analyser les agendas politiques et culturels de l'Empire ottoman et des communautés ottomanes au XIXe siècle. Il nous offrait une scène pour lire le processus de modernisation de l'Empire ottoman.

---

[501] Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou : « Greek Theatre in Southeastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961, » (Le théâtre grec en Europe du Sud-Est et en Méditerranée orientale de 1810 à 1961), Journal of Modern Greek Studies 25, no. 2, 2007, pp. 268-70.

[502] Yuzo Nagata and Hikari Egawa : *Bir Kentin Toplumsal Tarihi Açısından Osmanlı'nın Son Döneminde İstanbul'da Tiyatro ve Çevresi* (Le théâtre et son environnement à Istanbul à la fin de la période ottomane dans la perspective de l'histoire sociale d'une ville), Istanbul: Dergâh Yayınları, 2021, p. 10

[503] Suraiya Faroqhi : « Introduction II », Research on Ottoman Festivities and Performances. Celebration, Entertainment and Theatre in Ottoman World (Introduction II. Recherche sur les fêtes et les spectacles ottomans. Célébration, divertissement et théâtre dans le monde ottoman). Ed by. Suraiya Faroqhi and Arzu Öztürkmen. India: Seagull Books, 2014.pp. 24-27.

Il nous fournissait des données variées sur les états, les acteurs, les tensions, les outils et les conflits des nationalismes au sein de l'Empire ottoman.

Les sultans ottomans ont également tiré parti de cet force intellectuel géopolitique pour renforcer leurs propres stratégies politiques. Le théâtre est devenu une force géopolitique multifonctionnel. Comme nous le verrons plus en détail dans ce chapitre, au fil du temps, il a été utilisé comme instrument pour mettre en scène le nationalisme arménien, le nationalisme ottoman, le nationalisme turc, l'urbanisation, l'occidentalisation, les changements de régime, etc.

Jusqu'aux années 1840, lorsque les candidats professionnels du théâtre arménien venus de Venise ont commencé à émerger et à gagner en visibilité publique dans les quartiers d'Istanbul, le théâtre de style européen existait déjà sous quatre formes principales :

Compagnies étrangères : Istanbul ottomane était un territoire de circulation pour les compagnies théâtrales européennes, en particulier italiennes et anglaises. Ces groupes s'installaient dans la ville pendant les périodes où ils jouaient, y restaient près d'un an et formaient les groupes de la communauté non musulmane.

Spectacles dans les ambassades : des événements étaient organisés pour les dignitaires du palais ottoman, mais principalement pour les invités étrangers. C'était l'un des moyens les plus visibles pour observer le voyage d'occidentalisation et d'urbanisation de l'Empire ottoman. Mettre en scène des pièces de théâtre à l'occidentale, posséder des théâtres de style occidental, produire des contenus liés à la culture occidentale offraient un aspect important de la modernisation.

Théâtres communautaires des nations ottomanes : les communautés (*millet*s) qui avaient des connaissances sur le théâtre occidental jouaient leurs pièces dans leurs langues maternelles. Les magazines publiés, les pièces écrites et les théâtres possédés par ces communautés définissaient l'environnement théâtral. En plus des Arméniens ottomans, les Grecs, les Juifs et les Bulgares ont joué des pièces dans leurs communautés, écoles et associations dotées de théâtres.

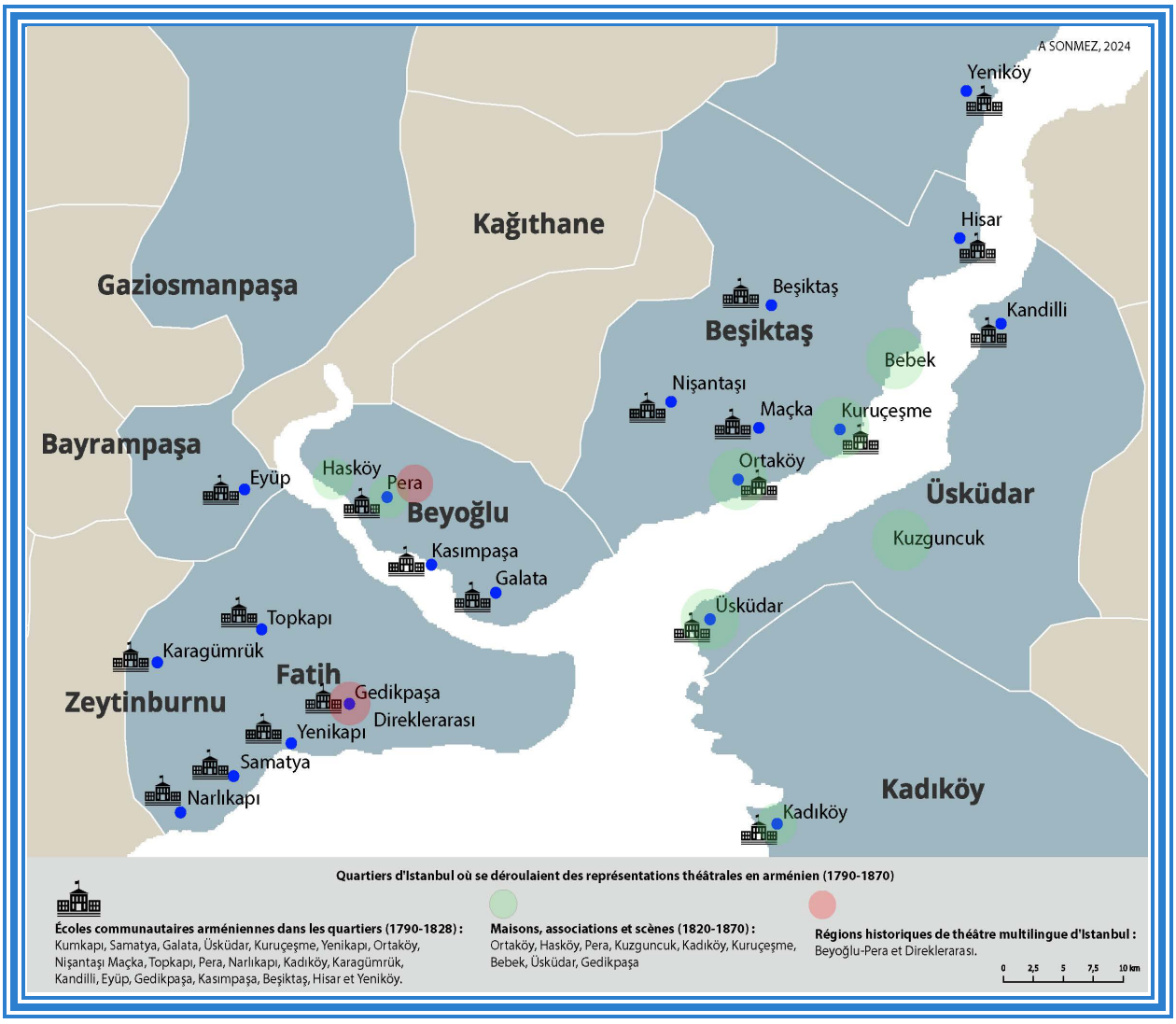
Palais ottoman : le palais ottoman a commencé à diriger le domaine culturel, indépendamment mais sous l'influence de la religion et de la politique, dès le XVIIIe siècle. Les sultans ottomans, qui jouaient également les rôles de ministre de la Culture ou de directeurs artistiques, soutenaient la culture théâtrale occidentale en développement et contrôlaient le rythme, les acteurs et les lieux de cette évolution. Les compagnies étrangères et les spectacles dans les ambassades se sont progressivement répandus dans l'espace public. Les théâtres communautaires ont gagné en popularité et de nouveaux genres comme l'opéra, l'opérette, le théâtre classique

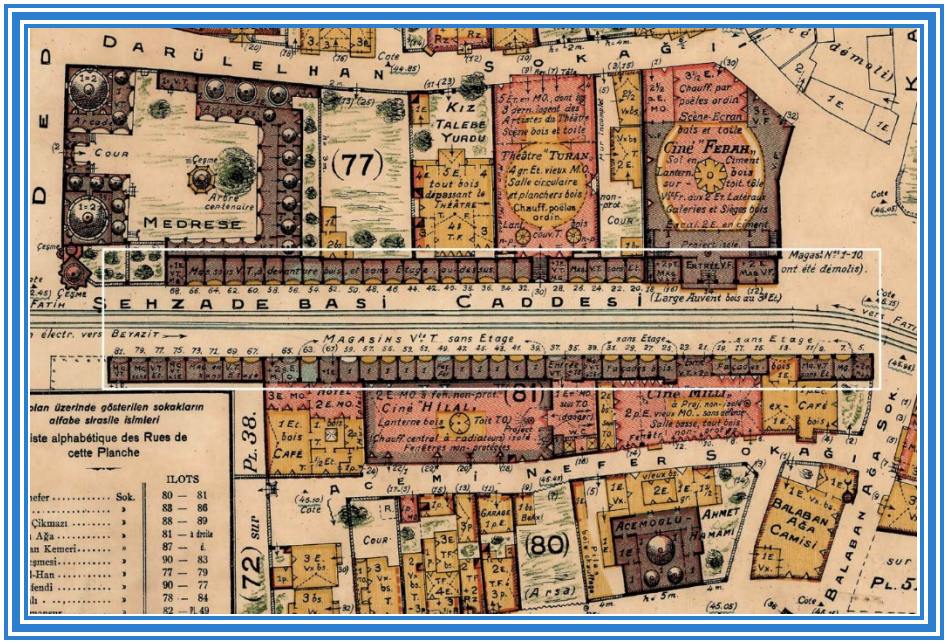
occidental, les revues et les vaudevilles ont été introduits au public. Les révolutions de 1848 ont attiré des Européens dans la ville, apportant de nouvelles exigences liées à leur mode de vie. Le sultan a fait construire de nouveaux théâtres dans la ville et le territoire ottoman[504]. Les premières scènes de la ville ont été établies par des entrepreneurs non musulmans de l'empire. Ainsi, le sultan a mandaté ces entrepreneurs tout en leur déléguant le pouvoir de surveillance et de gestion. Dans ce processus de création de la culture théâtrale, d'ouverture de scènes et d'organisation d'événements, une coopération s'est développée entre le palais et le secteur privé. Le palais ottoman a fondé et développé l'environnement théâtral à travers trois sites principaux : le Théâtre Naum (1844-1870), le Théâtre du Palais de Dolmabahçe (1859-1861), et le Théâtre de Gedikpaşa (1870-1884). Plus tard, le Théâtre du Palais de Yıldız (1889) a été ajouté.

Pendant la période des Tanzimat, de nombreux bâtiments théâtraux ont été construits à Istanbul. Cependant, la plupart de ces bâtiments n'ont pas survécu à la proclamation de la deuxième Constitution en 1908. L'une des raisons en était les incendies d'Istanbul, tandis qu'une autre était la démolition de ces bâtiments par des conservateurs ou des administrations conservatrices opposées à la civilisation occidentale.

En plus de l'État et du secteur privé, les communautés ont construit leurs propres espaces théâtraux. Sur la rive européenne, le quartier de Beyoğlu Péra, et sur la rive asiatique, les quartiers d'Üsküdar et de Kadıköy, étaient les lieux où les communautés ont ouvert leurs théâtres.

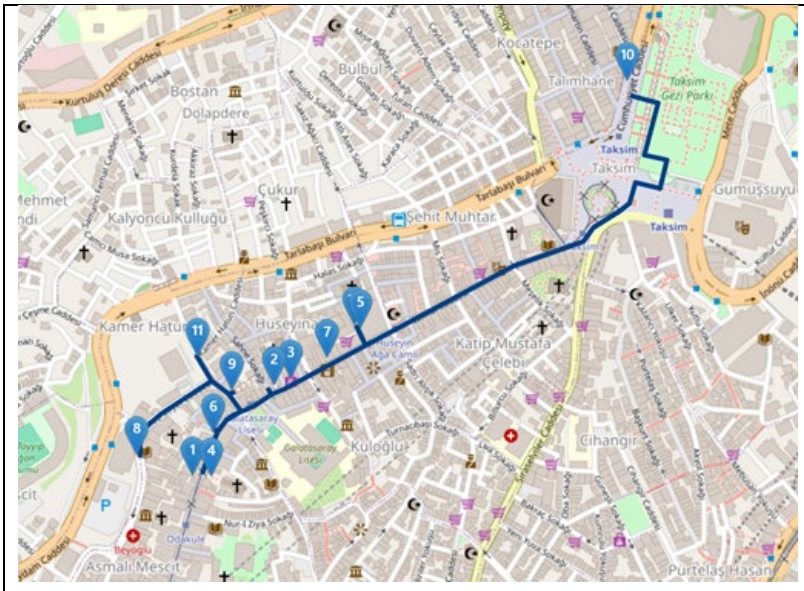
[504] Parmi les bâtiments de théâtre/opéra construits en dehors d'Istanbul, le plus médiatisé est celui construit au Caire pour l'inauguration du canal de Suez en 1869. Le sultan Abdülaziz et ses hommes en étaient pleinement conscients après leur voyage en Europe en 1867, qui comprenait des visites aux opéras de Paris et de Vienne. De plus, en 1869, un nombre croissant de souverains européens ont commencé à visiter l'Empire ottoman, venant surtout en automne pour les cérémonies du canal de Suez et les divertissements. Adam Mestyan : *A Garden with Mellow Fruits of Refinement Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul*, *1887-1892* (Les théâtres musicaux et la politique culturelle au Caire et à Istanbul, 1887-1892). Thèse de doctorat non publiée, Central European University. Budapest, Hongrie, 2011, p. 113.


A SONMEZ, 2024
Yeniköy
Kağıthane
Hisar
Gaziosmanpaşa
Beşiktaş
Beşiktaş
Kandilli
Bebek
Nişantaşı
Maçka
Kuruçeşme
Bayrampaşa
Ortaköy
Eyüp
Hasköy
Pera
Beyoğlu
Üsküdar
Kuzguncuk
Kasımpaşa
Galata
Üsküdar
Topkapı
Karagümrük
Fatih
Gedikpaşa
Zeytinburnu
Direklerarası
Yenikapı
Samatya
Kadıköy
Narlıkapı
Kadıköy
Quartiers d'Istanbul où se déroulaient des représentations théâtrales en arménien (1790-1870)
Écoles communautaires arméniennes dans les quartiers (1790-1828) :
Kumkapı, Samatya, Galata, Üsküdar, Kuruçeşme, Yenikapı, Ortaköy, Nişantaşı Maçka, Topkapı, Pera, Narlıkapı, Kadıköy, Karagümrük, Kandilli, Eyüp, Gedikpaşa, Kasımpaşa, Beşiktaş, Hisar et Yeniköy.
Maisons, associations et scènes (1820-1870) :
Ortaköy, Hasköy, Pera, Kuzguncuk, Kadıköy, Kuruçeşme, Bebek, Üsküdar, Gedikpaşa
Régions historiques de théâtre multilingue d'Istanbul :
Beyoğlu-Pera et Direklerarası.
0 2,5 5 7,5 10 km



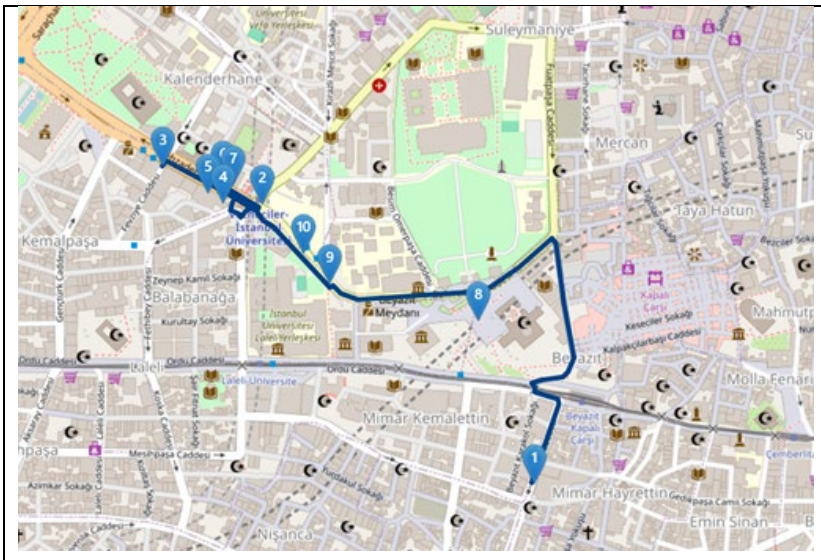
Carte d'Istanbul réalisée par Jacques Pervititch (1877-1945), montrant les quartiers de Direklerarası et de Beyoğlu-Péra.





Lieux de théâtre (Beyoğlu-Péra)

1 - Théâtre français, 2 - Théâtre Naum, 3 – Le Théâtre de l'Orient, 4 - Théâtre Concordia, 5 - Théâtre de l'Odéon, 6 - Théâtre de l'Opéra, 7 - Théâtre Sonore, 8 - Théâtre dramatique Tepebaşı, 9 - Café de Fleurs, 10 - Théâtre Croissant, 11 - Catacloum, 12 - Skating Palas (Patinoire) [505]



Lieux de théâtre (Direklerarası)

1 - Théâtre Gedikpaşa, 2 - Appartement Letafet, 3 - Fevziye Kıraathanesi, 4 - Cinéma national, 5 – Le Théâtre de l'Orient, 6 - Théâtre Millet, 7 - Théâtre Ferah, 8 - Théâtre Dikran Çuhacıyan, 10 - Direklerarası, 11 - Direklerarası quartier des théâtres de verdure

[505] Source de données : Fondation Hrant Dink, Kardes App

1.4 Des jalons historiques

L'évolution du théâtre nationaliste à Istanbul a suivi une trajectoire parallèle à celle du nationalisme. Sans aucun doute, les réformes de Tanzimat de 1836 et de l'Édit de Réforme de 1856, ainsi que l'ascension de cinq sultans ottomans réformateurs jusqu'à sultan Abdülhamid II, ont permis à la vie culturelle ottomane d'acquérir un caractère occidental et culturellement pluraliste. Cela a également permis au théâtre nationaliste arménien de s'épanouir en harmonie avec ce paysage. En tant qu'empire résistant à la dissolution, l'Empire ottoman a expérimenté diverses formes de nationalisme au sein de ses différentes communautés. Cependant, l'attitude de l'empire envers ces nationalismes a commencé à changer vers 1875. Jusqu'à cette date, des pièces de théâtre en arménien étaient jouées, des contenus nationalistes étaient mis en scène et diffusés en Anatolie. En fait, les Arméniens ont été parmi les cofondateurs du théâtre officiel de l'Empire ottoman.

Cependant, les révoltes balkaniques des années 1875 ont fait de l'Arménianisme un ennemi potentiel pour l'Empire ottoman (à l'instar du projet grec pour l'indépendance), et les dramaturges arméniens sont devenus la cible des discours anti-chrétiens des conservateurs occidentaux. Le théâtre arménien a commencé à se retirer de l'espace public, à se criminaliser, et son public a diminué. Les dramaturges arméniens ont d'abord quitté Istanbul, puis progressivement le territoire ottoman pour continuer leur profession.

En 1876, un coup d'État a destitué sultan Abdülaziz (1830-1876), perçu comme un obstacle à un système parlementaire constitutionnel, et sultan Murad V (1840-1904) a été placé sur le trône, suivi par sultan Abdülhamid II (1842-1918) après l'abdication de Murad V. La même année, la Constitution (*Kanun-i Esasi*) a proclamé l'égalité de tous les citoyens ottomans devant la loi, sans distinction de langue, de religion ou de nation. Après les élections, le premier Parlement ottoman, multiethnique, a été inauguré. Les attentes populaires étaient en faveur d'une plus grande démocratie, mais la guerre russo-ottomane de 1877-78 a rapidement contrecarré ces espoirs.

Le second point de rupture historique est cette guerre russo-ottomane de 1877-78. La Russie a déclaré la guerre à l'Empire ottoman, envahissant une partie de l'Anatolie orientale et le nord des Balkans, capturant Edirne et se tenant à quelques heures d'Istanbul. L'Empire ottoman a dû entamer des pourparlers de paix. Le traité de Berlin de 1878 a reconnu l'indépendance de la Roumanie, de la Serbie, du Monténégro et de la Bulgarie. L'Empire ottoman a perdu presque tous ses territoires

balkaniques, sauf la Macédoine. La politique ottomaniste a été abandonnée et la question arménienne a acquis une dimension internationale[506].

À partir de cette période, des attaques et des révoltes contre les paysans arméniens en Anatolie orientale ont commencé. C'est également durant cette période que des groupes militaristes nationalistes arméniens ont été fondés en Anatolie orientale et en Transcaucasie. Le théâtre en arménien est devenu encore plus criminalisé et s'est rapidement retiré de l'espace public. En conséquence, une interdiction de jouer des pièces en arménien a été imposée en 1881, mettant fin à l'ère du théâtre multilingue en arménien et turc, qui avait duré de 1858 à 1881. Cette décision a déclenché une deuxième vague de mobilisation.

En outre, en 1904, lorsque le maire de la ville, Rıdvan Pacha, père de Reşad Rıdvan, fondateur de la Compagnie de Comédie Ottomane en 1903, a fermé les théâtres jouant en turc[507], il est devenu difficile pour les dramaturges d'Istanbul de gagner leur vie jusqu'à la proclamation de la deuxième Constitution en 1908. Les dramaturges arméniens ont de nouveau quitté Istanbul et l'Empire ottoman.

Les événements politiques qui ont déclenché la mobilisation territoriale massive ont conduit à ce que les premières destinations dans l'empire, déjà dotées d'une base de spectateurs, soient Izmir, Bursa, Van et Adana. De même, la Transcaucasie, les Balkans[508] et l'Égypte sont devenus les territoires cibles de la première vague de migration.

---

[506] Georgeon raconte cette dure période de transition autour de la biographie du sultan Abdülhamid II. François Georgeon : *Sultan Abdülhamid*, *Yedinci Bölüm: Mutlakiyetçi bir rejim* (Le sultan Abdülhamid, chapitre sept : Un régime absolutiste), İletişim yayınları, 2022, pp. 201-230

[507] Aşot Madatyan : *Sahnemizin Değerleri* (Valeurs de notre scène), Aras Yayınları, İstanbul, 2022, p.7

[508] C'était la zone de circulation de la communauté juive ottomane. Le théâtre était également important pour la population juive d'Istanbul. À Istanbul, Edirne et Izmir dans les années 1860, et Thessalonique dans les années 1880, une activité théâtrale sérieuse s'est développée, basée principalement sur des textes traduits. Les Bulgares ont également écrit et mis en scène de nombreuses pièces au contenu politique. Yütztchak, ibidem, pp. 31-32.

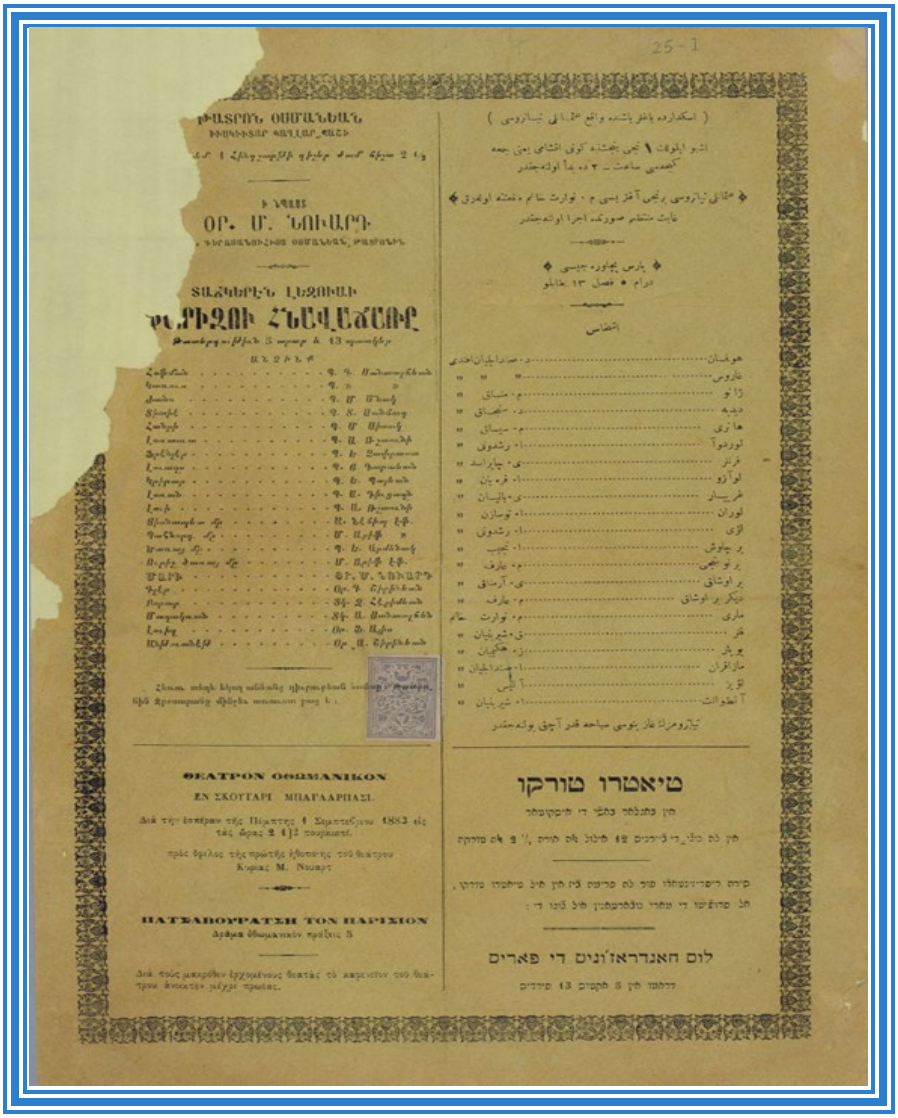
On peut consulter aussi Erdem Beliğ Zaman affirme que les Juifs étaient actifs dans le théâtre avant les Sépharades ottomans. Il affirme que la culture théâtrale turque a été façonnée par les Juifs après l'arrivée des Sépharades. Erdem Beliğ Zaman, ibidem, 2021, https://www.salom.com.tr/haber/119930/turk-yahudileri-turk-tiyatrosunun-neresindedir

1.5 Les plaques tournantes du théâtre nationaliste : la circulation des acteurs arméniens

Lorsque l'on considère Istanbul comme une plaque tournante, trois autres plaques tournantes se sont développées au sein de l'empire : Izmir, Bursa et Trabzon. Les villes atteintes par les tournées des groupes étaient principalement Adana, Mersin, Samsun, Edirne et Tekirdağ. Dans toutes ces villes, des représentations théâtrales multilingues ont été réalisées. Toutes les communautés de l'Empire ottoman ont joué et assisté à ces pièces.

Les destinations des dramaturges sortant de l'Empire ottoman étaient la Transcaucasie (Tiflis, Bakou, Nakhitchevan)[509], la Russie (Moscou et Saint-Pétersbourg), la Bulgarie, la Roumanie, la Grèce (Thessalonique, Kavala, Le Pirée, Athènes, Patras, Zante, Birzu), les îles grecques (Rhodes, Lemnos, Lesbos, Samos) et l'Égypte (Le Caire et Alexandrie). Après l'interdiction de jouer des pièces en arménien en 1881, de nombreux dramaturges ont émigré en Grèce, à Tiflis et au Caire.

[509] Les acteurs arméniens d'Istanbul, qui étaient les cofondateurs de la scène arménienne du Caucase et de Russie, tels que Siranuş, les Fasulyacıyan, Bedros Atamyan, Vahram Papazyan et Aznif Hraçya, avaient été formés sur la scène théâtrale d'Istanbul, comme nous le verrons en détail dans le chapitre consacré à Tiflis. Ces noms étaient également très populaires dans les Balkans.



L'affiche de la pièce *Paris Paçavracısı* (le chiffonnier de Paris), un drame en 5 actes et 13 scènes mis en scène par le Théâtre Ottoman sous la direction de Mınakyan en 1883, reflète l'esthétique des affiches de l'époque. Elles étaient également caractéristiques du premier cirque national ottoman, le cirque Aramyan, ainsi que des spectacles présentés au théâtre Naum de Péra et par la compagnie Vartovyan à Gedikpaşa. À cette époque, les rues d'Istanbul, l'une des capitales mondiales du théâtre, étaient ornées de telles affiches. Il n'était pas rare qu'en une journée, plusieurs représentations de l'opéra Aida soient jouées simultanément dans différents théâtres de la ville, témoignant du dynamisme et de la richesse culturelle d'Istanbul[510].

[510] Source: https://osmanlitiyatro.aa-ken.jp/index.php

1.5.1 Izmir

Izmir, comme Istanbul et Venise, était une ville portuaire et l'un des plaques tournantes de la Lumière arménienne ottomane. De nombreux classiques européens ont été traduits en arménien et en ottoman et imprimés dans les imprimeries d'Izmir (la plus productive étant l'imprimerie Dedeyan)[511] pour être diffusés. C'était un lieu où les publications des catholiques vénitiens étaient populaires. Le théâtre Vaspuragan, fondé par l'initiative de Sarkis Mirza Vanantetsi et Boğos Şahinyan (1861-1864), était un groupe actif à Izmir. Il a été créé sous la direction des membres du théâtre Şark fondé à Istanbul. Ils ont joué des pièces multilingues, interprété le répertoire des Mekhitaristes et partageaient des acteurs avec la scène d'Istanbul. Leurs activités ont souvent été rapportées dans les journaux Arevelk et Arşaluys Araradyan[512]. En 1836, les étudiants et enseignants de l'école Mesropyan, sous la direction de Rupen Andreas Papazyan, un natif de Hasköy à Istanbul ayant étudié en Italie, ont joué en italien la comédie « La Locandiera » de Carlo Goldoni[513].

1.5.2 Trabzon

Trabzon, également une ville portuaire de la mer Noire, était un point de passage sur les nouvelles routes commerciales ouvertes à travers le Caucase. De plus, c'était un territoire de circulation pour les Arméniens résidents de Sürmene, les Arméniens du Caucase et les Arméniens d'Istanbul. En 1815, le prêtre vénitien Minas Pıjışgyan a fondé l'école arménienne Mekhitariste à Trabzon. En 1817, il a également construit l'école primaire arménienne Mekhitariste pour garçons à côté de l'église catholique arménienne de Trabzon. Le théâtre Lusinyan, fondé par l'initiative de l'Association des Éducateurs Arméniens et avec la participation d'Isdepan Hovsepyan et Mesrop Vartigyan, a été créé à Trabzon en 1862. Selon la chronologie de Pars Tuğlacı, le théâtre Lusinyan donnait des représentations presque chaque soir en 1861, attirant 150 à 200 spectateurs, composés non seulement d'Arméniens, mais aussi de hauts fonctionnaires turcs et de personnes venant

[511] Pour en savoir plus, on peut consulter: Jennifer Manoukian : *Dedeyan Matbaası, İzmir, 1853-1892* (Imprimerie Dedeyan, İzmir, 1853-1892), 12 août, 2021, https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/vilayet-of-aydinizmir/edebiat/baski.html

[512] Tuğlacı, Vol I, p. 163

[513] And, *Tanzimat*, p. 50

d'autres villes. Des groupes venant du Caucase y ont également joué[514]. Le journal *Masis* a publié des nouvelles sur les activités de ce théâtre[515].

1.5.3 Bursa

La scène théâtrale de Bursa a été inaugurée par Ahmet Vefik Paşa (1823 – 1891), un homme d'État ottoman, diplomate, traducteur et dramaturge. Pendant son mandat de gouverneur de Bursa, il a fait construire un théâtre, le théâtre Ahmet Vefik Paşa (1880-1882), qui est devenu plus tard le Théâtre d'État de Bursa. L'équipe de Tovmas Fasulyacıyan, la troupe Fasulyacıyan, a joué sous son patronage dans cette salle, mettant en scène des pièces de Molière traduites ou adaptées par Ahmet Vefik Paşa lui-même. Vefik Paşa a amené les acteurs du Théâtre de Gedikpaşa démoli à Istanbul à Bursa sous son patronage. Le théâtre fondé par Ahmet Vefik Paşa était le premier théâtre établi en Anatolie en dehors d'Istanbul. Suivant son exemple, le gouverneur d'Adana, Ziya Paşa, a également fait construire un théâtre à Adana en 1880 et invité des troupes à y jouer. Les activités de la troupe à Bursa ont pris fin avec le départ de Vefik Paşa de son poste de gouverneur.

2. Istanbul - la topographie culturelle du territoire

L'Empire ottoman est entré dans le XIXe siècle, une époque où le théâtre était le divertissement le plus populaire, avec des changements radicaux et des réformes. Les caractéristiques historiques d'Istanbul, son intégration dans la structure impériale et sa grande transformation à partir du milieu du XIXe siècle ont fait de la ville le berceau du théâtre ottoman arménien et, plus généralement, du théâtre européen moderne.

---

[514] Après la pièce, des fleurs sont jetées sur la scène et des colombes volent. Pars Tuğlacı, ibidem, p. 185. Faire voler des colombes après les jeux est une tradition caucasienne, comme nous le verrons dans la partie de cette étude consacrée à Tiflis.

[515] Les directeurs du théâtre ont également mis en scène des représentations en grec. Les pièces intitulées *Tegos*, *Manlios* et *Sokrat* ont été traduites du grec vers le turc et l'arménien pour être jouées. Parmi les acteurs appréciés et encouragés par les Turcs, on trouvait Isdepan Hovsepyan et Mesrop Vartigan. L'amour et l'intérêt pour le théâtre se sont largement développés et répandus entre les Arméniens et les Turcs. Le théâtre, depuis *Dersaadet* jusqu'à Trabzon, a été reflété, et des représentations en turc et en arménien ont commencé à être organisées au Théâtre Lusinyan de Trabzon. Des pièces ont été jouées au théâtre Lusinyan, construit à l'emplacement connu sous le nom de *Gavur Meydanı* (place de l'étranger) à Trabzon, avec des acteurs venus du Caucase. Pars Tuğlacı, Vol II, p. 172, 181, 185, 192

L'Empire ottoman, comme le monde qui l'entourait, est entré dans le XIXe siècle avec des changements radicaux. L'Europe et la Russie ont abordé ce siècle avec des bouleversements politiques et des guerres. La France a ouvert une nouvelle ère avec la révolution de 1789, la « Déclaration des droits de l'homme » et Napoléon Bonaparte (1769-1821). La Grande-Bretagne, avec le discours des chartistes et la Révolution industrielle, a contraint à migrer vers de nouveaux processus de fabrication couvrant l'Europe continentale, et les États-Unis, dans la période allant de 1760 à quelque part entre 1820 et 1840. L'Empire russe, avec la guerre civile de 1812, l'Italie avec la révolution néapolitaine-piémontaise (1820), et la Grèce, déclarant son indépendance du joug ottoman (1824).

Dès les premières années du XIXe siècle, le renforcement des États-nations, l'imposition de nouveaux modèles de production et de commerce de la Révolution industrielle, ainsi que le changement rapide et radical des systèmes mondiaux traditionnels, ont causé la perte de pouvoir des empires. Alors que la capitale impériale, Istanbul, était un centre, elle commençait à devenir une « périphérie » au sein des systèmes mondiaux, comme Wallerstein l'a utilisé dans sa définition du système-monde[516]. Pour s'adapter à la nouvelle ère, au XIXe siècle, l'Empire ottoman a accéléré et intensifié les réformes qu'il avait entamées depuis le XVIIIe siècle[517].

L'Empire a créé un programme de modernisation, une civilisation à suivre, et Istanbul est devenue le centre de ce programme. Les Ottomans étaient préoccupés par l'établissement d'un système conforme au nouvel ordre mondial et avaient besoin d'être connectés aux civilisations mondiales, c'est-à-dire qu'ils voulaient être dans le « Cercle ». Cependant, faire partie du Cercle nécessitait d'adapter et de mettre en œuvre certains nouveaux concepts tels que la citoyenneté égale.

---

[516] Immanuel Wallerstein : *The Modern World-System III The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s-1840s* (Le système mondial moderne III La deuxième époque de la grande expansion de l'économie mondiale capitaliste, 1730-1840), University of California Press ; First Edition, With a New Prologue, 2011.

[517] Selon Ethem Eldem, cette situation ne se limitait pas aux XVIIIe et XIXe siècles ; depuis sa conquête par Mehmed II, Istanbul avait constamment été soumise à une « ingénierie » politique et sociale qui, bien souvent, a transformé les développements économiques en une variable dépendante dans une équation dominée par des considérations politiques.

Edhem Eldem, Daniel Goffman and Bruce Alan Masters : *The Ottoman city between East and West: Aleppo, Izmir, and Istanbul, Cambridge studies in Islamic civilization* (La ville ottomane entre l'Orient et l'Occident : Alep, Izmir et Istanbul, Cambridge studies in Islamic civilization), Cambridge University Press, New York, 1999, p. 140.

Les Ottomans ont entrepris des réformes en ce sens et ont commencé à changer la structure administrative traditionnelle officiellement avec les Tanzimat (1839) et l'Édit de Réforme (1856).

Dans la hiérarchie traditionnelle du pouvoir ottoman, la structure traditionnelle basée sur la suprématie des sujets musulmans et l'obéissance des sujets non musulmans a commencé à changer. Cette situation a conduit à la cohésion de la société ottomane, qui vivait auparavant dans leurs propres communautés et compartiments, sur la base des affiliations et identités religieuses, et des citoyens avec une représentation égale dans la sphère publique. Le mode de vie, l'apparence, le divertissement et la socialisation de la ville ont changé : son gouvernement, son commerce, ses quartiers, son architecture, son art et sa poésie, sa diplomatie, et ses communautés arménienne, grecque orthodoxe, juive, musulmane et étrangère. Tout cela a ouvert les portes à une productivité et une diversité sans précédent dans le domaine de la culture et de l'art.

2.1 Istanbul ottoman : un microcosme et une hétérotopie

Sous le règne de l'Empire ottoman, Istanbul était le cœur battant de l'Empire. C'était là que les « projets pilotes » ou les « modèles » de modernisation étaient mis en pratique. C'était le centre de l'émergence et de l'émancipation de la bourgeoisie, contribuant à l'éveil d'une conscience nationale. C'était la région la plus alphabétisée de l'Empire. C'était la région où se trouvaient tous les différents éléments des nations ottomanes en termes d'ethnicité, de religion et de classe. Elle était en contact étroit avec l'Ouest, l'Est, le Nord et le Sud de l'Empire. C'était la région où les Ottomans mettaient en œuvre leurs projets d'urbanisation. C'était une région qui recevait des immigrés de l'intérieur de l'Empire, notamment en termes de réseaux commerciaux. Pour Cemal Kafadar, qui décrit la fondation de l'Empire ottoman comme *İki Cihan Âresinde* (Entre deux mondes)[518], c'était un endroit qui apprenait à ceux qui visitaient la ville à devenir *Teşekkür Olmak*, c'est-à-dire à devenir citadins[519], et à retourner dans leurs villes d'origine après avoir appris ce que signifie être citadin ou être devenu citadin. Istanbul était une région d'immigration venant de l'extérieur de l'Empire. En ce qui concerne notre sujet, la population européenne et russe, qui a migré à Istanbul après les révolutions de 1848 et la guerre de Crimée (1853-1856) respectivement,

[518] Cemal Kafadar : *İki cihan âresinde: Osmanlı Devleti'nin kuruluşu* (Entre deux mondes : La fondation de l'Empire ottoman), Birleşik Yayınevi, Ankara, 2010.

[519] Cemal Kafadar : *Efsunlu Şehirden Tarihi Yarımadaya: İstanbul* (De la ville enchantée à la péninsule historique : Istanbul), Tarih Vakfı, #PerşembeKonuşmaları #10, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=276hEAzKvPs

était importante. Encore une fois, comme un facteur important pour notre sujet de thèse, Istanbul était le centre de divertissement et d'art de l'Empire ottoman. Chacun de ces sujets sera détaillé dans les sous-sections ci-dessous.

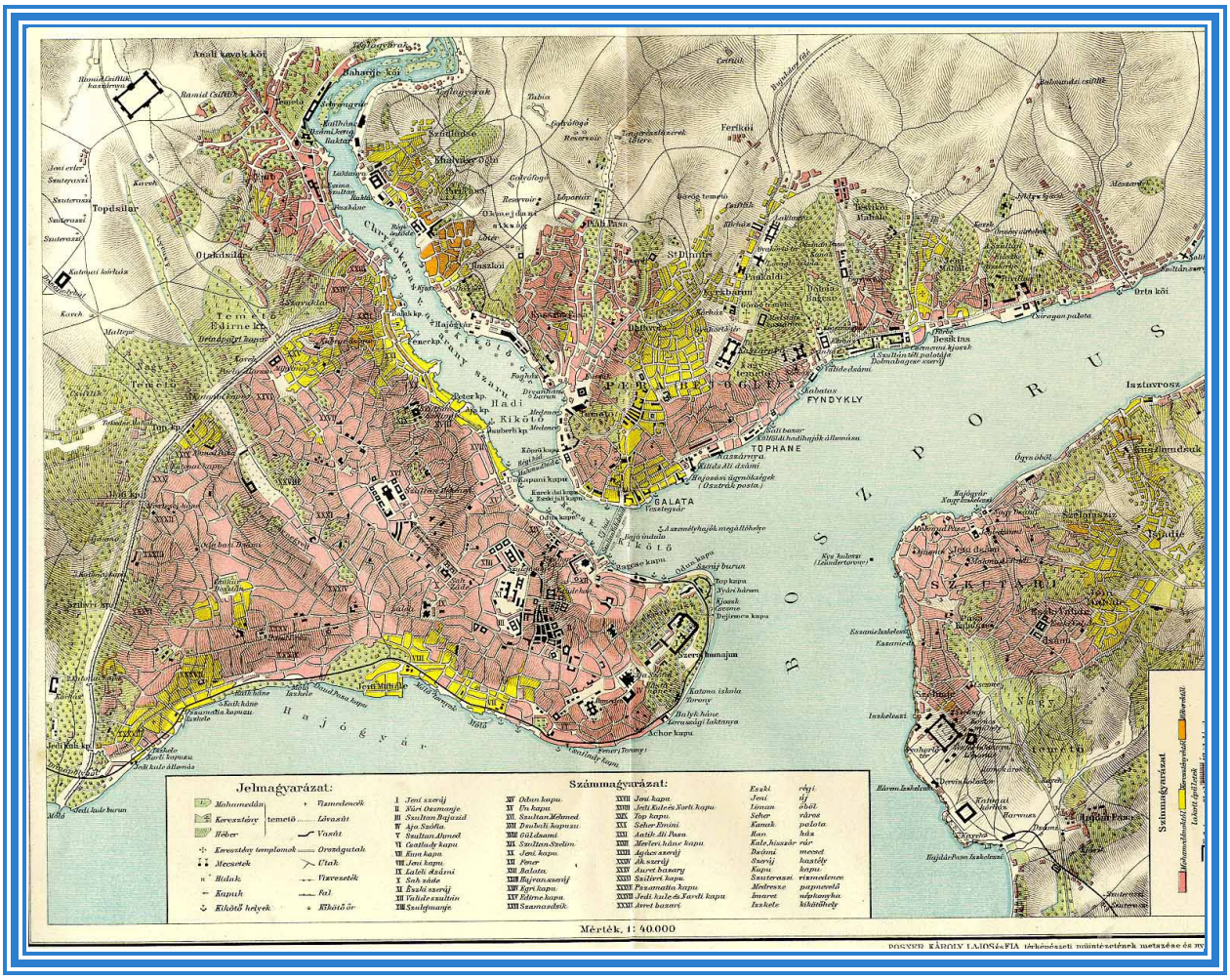
L'héritage historiographique d'Istanbul était aussi varié que la ville elle-même. La ville d'Istanbul a été la capitale de nombreux empires, à savoir les empires romain, byzantin et latin, en plus de l'Empire ottoman, et par conséquent, elle a été appelée par de nombreux noms différents dans diverses langues tout au long de son histoire : Byzantion, Augusta Antonina, Nova Roma, Konstantinopolis, Kostantiniyye, İslambol, Dersaadet, Stanpolis, Asitane, Darülhilafe, Makarrı Saltanat et Istanbul. Istanbul constituait en elle-même une frontière, que ce soit entre les ethnies, les civilisations ou les périodes. De plus, elle était fréquentée par des marchands génois, vénitiens, et plus tard français, néerlandais et anglais. La ville était politique puisqu'elle a accueilli différentes civilisations et a été le terrain de jeu de diverses cultures. Tous ceux qui venaient dans la ville bénéficiaient de l'héritage existant et contribuaient eux-mêmes à la ville, modifiant ainsi le tissu de la ville. C'était sa « diversité » historique qui établissait l'espace : diversité culturelle, linguistique, religieuse, ethnique et de classe de la ville. La ville était le produit des actions sociales, et l'espace était le produit de la société ; chaque société et valeur produisait son espace, et c'est aussi dans l'espace que les valeurs étaient opposées à travers les triades de l'espace comme les formants de la production spatiale. Ces triades étaient *les représentations de l'espace* et *les espaces de représentation*. L'espace se représentait de manière unique pour chaque habitant et visiteur, car Istanbul avait historiquement un tissu social multiforme[520].

C'était un microcosme, un carrefour entre les cultures, un territoire considéré comme encapsulant en miniature les caractéristiques de quelque chose de beaucoup plus grand. Les cultures se confrontaient et formaient un système social indépendant : un microcosme. En raison de l'impossibilité d'homogénéiser les différences culturelles, c'était aussi une hétérotopie avec sa constitution culturelle multiethnique et certains espaces culturels, institutionnels et discursifs qui

[520] Henri Lefebvre (1901-1991) comprend l'espace comme un produit des actions sociales et distingue trois formants de la production spatiale à travers lesquels il est formé : (1) la pratique spatiale, (2) les représentations de l'espace et (3) les espaces de représentation. L'espace perçu de la pratique spatiale est l'espace des habitants qui en font l'expérience, tandis que les scientifiques et certains artistes qui adoptent une approche scientifique s'expriment dans les représentations spatiales, c'est-à-dire dans l'espace conçu.

Henri Lefebvre : *The Production of Space* (La production d'espace). Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA, 1991, p. 299-324.

étaient en quelque sorte « autres » : troublants, intenses, incompatibles, contradictoires ou transformateurs[521].



Carte hongroise du XIXe siècle montrant la répartition religieuse d'Istanbul.

Le rose indique les musulmans, le jaune les chrétiens et l'orange les juifs. Les couleurs vertes indiquent les parcs, les jardins ou les zones inhabitées[522].

[521] Michael Foucault (1926-1984) utilise le terme « *hétérotopie* » pour décrire les espaces qui ont plus de couches de signification ou de relations avec d'autres lieux qu'il n'y paraît à première vue. Michel Foucault: *Of Other Spaces* (1967), Heterotopias, https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/

[522] Source : https://commons.wikimedia.org/ Rosner Károly Lajos, Pallas nagy lexikona

Encadré - La répartition démographique d'Istanbul

Selon le recensement de 1478, 16 026 foyers à Istanbul abritaient environ 120 000 personnes. Parmi celles-ci, 9 486 étaient musulmanes, 3 743 étaient grecques, 1 647 étaient juives et 817 appartenaient à des familles arméniennes.

Au milieu du 17e siècle, le secrétaire de l'ambassade de France à Istanbul estimait que la ville comptait environ 8 000 familles arméniennes locales et 50 000 Arméniens migrants.

Vers la fin du 18e siècle, la population totale d'Istanbul approchait 1 million d'habitants, dont une majorité de Grecs et d'Arméniens.

Concernant la population arménienne dans l'Empire ottoman, il n'y a pas de consensus entre les différentes sources.

En 1822, l'annuaire de l'explorateur allemand K. Sassel estimait la population générale de l'Empire ottoman à 12 920 000 habitants, dont 1 690 000 Arméniens. *

En 1854, Abdolonyme Ubicini (1818-1884) rapportait qu'il y avait environ 2 400 000 Arméniens dans l'Empire.**

Le Patriarcat arménien estimait la population arménienne à 3 000 000 en 1872.

Krikor Zohrab, sous le pseudonyme de Marcel Leart, affirmait que la population arménienne totale atteignait 2 600 000 dans les années 1910, avec une majorité vivant en province. En 1839, entre 125 000 et 150 000 Arméniens vivaient à Istanbul, mais la communauté était dirigée depuis la capitale.***

Le premier recensement officiel de l'Empire ottoman fut réalisé en 1844, enregistrant 400 000 Arméniens en Anatolie.

Haçadur Oksanyan (1818-1900) évaluait la population arménienne à 3 500 000.****

L'Almanach de Paris de 1965 mentionnait qu'en 1860, l'Empire comptait 3 000 000 d'Arméniens. (p. 692).

Dans son ouvrage *Temaşa-i Dünya*, Evangelinos Misailidis (1820-1890) déclarait qu'en 1870, l'Empire ottoman abritait 2 325 000 Arméniens.*****

D'après les données du Patriarcat, en 1912, 530 000 Arméniens vivaient dans la partie européenne de l'Empire. Dans les six provinces arméniennes (*vilayet-i sitte* : Erzurum, Van, Bitlis, Diyarbekir, Harput et Sivas), les Arméniens représentaient 38,9 % de la population totale. Le recensement ottoman de 1912 enregistrait 1 465 148 Arméniens en Anatolie, soit 18,7 % de la population générale.*****

Les Sources :

Kevork Pamukçıyan: « Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Nüfusu », *Zamanlar, Mekanlar ve İnsanlar*, Aras Yayıncılık, 2003, Istanbul, p. 289. ** Abdolonyme Ubicini, *Lettres sur la Turquie, Deuxième partie; Les Raias*, Paris, 1854, p. 299. Vartan Artinian, *Osmanlı Devleti'nde Ermeni Anayasası'nın Doğuşu 1839-1863*, 2004 Istanbul, Aras Yayıncılık, p. 19-20. *** Citée par Markar Eseyan, *20. yüzyıla Girerken Ermeni Edebiyatında Modernite, Yeni Burjuvazi ve Sınıfsal Çatışmalar*, Master inédit, Université de Bilgi, Istanbul, 2010, p. 5. **** Haçadur Oksanyan, *Sultan and His People*, New York, 1857, p. 341. ***** Evangelinos Misailidis, *Seyreyle Dünyayı*, Réédition, Yaylacık Matbaası, Istanbul, 1988. ****** Kevork Pamukçıyan, *ibidem*, p. 290.

2.2 Cacophonie des convictions versus une unité idéologique

Comme cela est plus évident à partir du XIXe siècle, il y avait une différence importante dans la manière dont le pouvoir ottoman était lié à la diversité plutôt qu'à l'uniformité. À Istanbul, une cacophonie de convictions existait à la place de l'unité idéologique. Istanbul ne correspond pas bien à la définition traditionnelle de Max Weber (1864-1920), qui excluait une classe islamique de sa typologie de la ville (qui nécessite autonomie et fierté civique)[523]. D'autre part, ces villes orientales situées à la croisée des chemins possédaient un caractère multicouche. Cette caractéristique distinctive d'Istanbul permettait les intersections entre la multitude de communautés et d'organisations qui coexistaient dans la ville, et le pouvoir y était distribué parmi elles. Dans ce contexte, en commentant de grandes villes ottomanes comme Alep et Izmir, Donald Quataert a affirmé que l'Istanbul ottomane était avant tout une ville; ses caractéristiques islamiques, arabes, turques, ottomanes ou méditerranéennes restaient secondaires[524]. Comme le souligne Edhem Eldem, une image archétypalement « despotique » de l'Empire ottoman avait peu de contrôle direct même sur sa capitale énigmatique, et encore moins sur le reste de son Empire. Ce que les Ottomans ont accompli n'était pas un contrôle central rigide. Au contraire, ils ont assemblé un mélange de fonctionnaires provinciaux et de lois islamiques, impériales et locales dans un ordre politique complexe mais flexible et décentralisé. Dans les villes des Balkans, de l'Anatolie et des terres arabes, Istanbul représentait seulement la plus éminente des diverses formes de pouvoir et d'autorité[525].

2.3 Un territoire d'échanges et de conflits

En tant que capitale de l'empire, Istanbul était un territoire de contacts et de conflits. Étant une interface entre l'Europe et le monde ottoman, l'étendue des contacts de la ville était vaste :

---

[523] Weber soutient que le développement des villes dans la culture européenne (villes occidentales) en tant qu'association autonome avec ses propres fonctionnaires municipaux a été influencé par des facteurs tels que la religion chrétienne, la position juridique privilégiée des citoyens (fondée sur l'obligation de service militaire des citoyens), et le déclin des sanctions religieuses de la solidarité de parenté, ce qui a facilité la création d'une communauté urbaine unifiée. Contrairement à la ville européenne normative, Weber caractérise les conglomérats urbains islamiques et autres non-européens comme manquant de la tradition définissant de la culture civique. Max Weber et al : *The City* (La ville), New York, London, Free Press ; Collier-Macmillan, 1982, 18, pp. 80-89

[524] Eldem et al., ibidem, p. 15

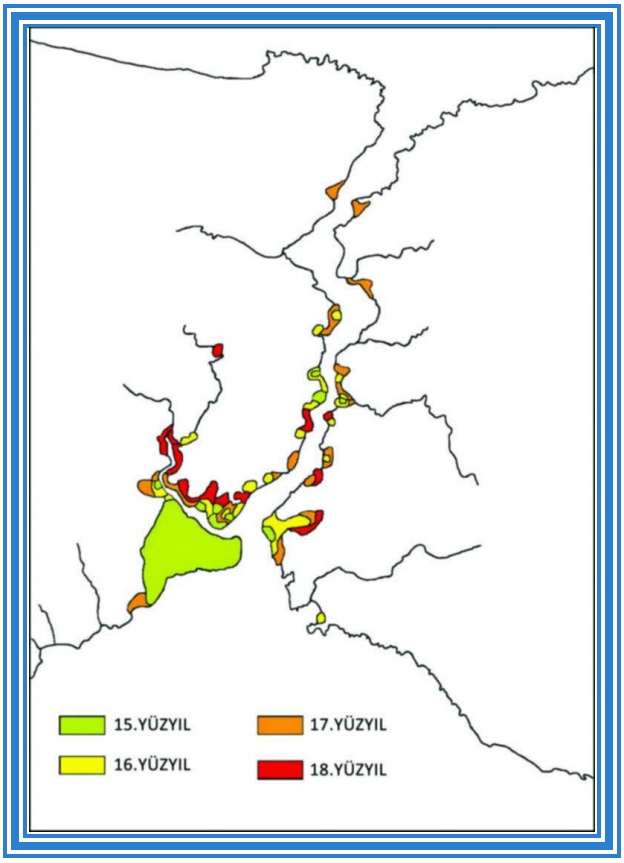
[525] Eldem et al., ibidem, p. 14

rencontres entre cultures et ethnies, conflits entre objectifs politiques ou intérêts économiques, mélanges entre croyances et mentalités, équilibres entre tendances opposées et, surtout, un processus constant de courtage et de médiation entre forces rivales réelles ou potentielles (est et ouest, centre et périphérie, islam et christianisme, état et société, modernité et tradition, l'élite et les masses, empire et république). Tout en offrant un grand sentiment de continuité en termes de rapprochement progressif et d'intégration conséquente avec l'Occident, le degré d'autonomie dont jouissaient la ville et son élite - politique, financière ou économique - dans ce processus d'adaptation aux conditions changeantes du monde extérieur a diminué de manière spectaculaire aux XVIIIe et XIXe siècles, période durant laquelle le capitalisme occidental a pénétré les marchés ottomans[526].

À partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la présence croissante du pouvoir étranger - diplomatique, économique et financier - et son infiltration progressive dans les réseaux politiques et économiques préexistants ont également contribué aux transformations spectaculaires de la ville. Contrairement à d'autres cas de périphérisation, les objectifs conscients de l'occidentalisation de l'élite dirigeante ottomane ont permis à une présence et une influence occidentale de se greffer sur les structures locales. N'étant plus un centre de consommation se nourrissant du reste de l'Empire, elle devenait plutôt un maillon dans un système global. En conséquence, elle a perdu une grande partie de son autonomie et a dérivé vers un centre de services pour la pénétration occidentale du marché ottoman[527].

[526] Eldem et al., ibidem, pp. 138-139.

[527] Eldem et al, ibidem, p. 201.



Développement historique des limites de la zone bâtie d'Istanbul (XVe-XVIIIe siècles)[528]

2.4 Nouvelle structuration : dualité entre modernité et tradition

La rencontre politique, économique et culturelle de la ville avec l'Occident et la modernisation a entraîné de nouvelles polarités socio-culturelles. Ces tensions se manifestaient également sur la scène théâtrale. Le théâtre européen, en tant qu'influence de la civilisation européenne, et ses représentants locaux étaient marginalisés par les factions musulmanes et chrétiennes traditionnalistes de l'Empire ottoman. La ville se restructurait non seulement culturellement, mais aussi commercialement. Le centre administratif et commercial de l'Empire ottoman, autrefois situé autour de la vieille Istanbul, s'était déplacé au XIXe siècle vers Péra, Galata et Beşiktaş. Ce déplacement a apporté une suprématie commerciale, administrative et culturelle, ce

[528] Nilgün Kiper : *Osmanlı İstanbulunda Kentsel Mekanın Değişim Süreci* (Le processus de changement de l'espace urbain dans l'Istanbul ottomane), Büyük İstanbul Ansiklopedisi, Volume I, https://istanbultarihi.ist/21-osmanli-istanbulunda-kentsel-mekanin-degisim-sureci .

qui a exacerbé la concurrence. La nouvelle position avantageuse est devenue ce nouveau centre. La division culturelle et mentale entre tradition et modernité reflétait clairement la topographie physique de la ville.

Comme pour l'Empire dans son ensemble, Istanbul a commencé à refléter une division croissante entre modernité et tradition. Alors que certaines de ses parties s'adaptaient aux nouvelles fonctions et rôles qui leur étaient assignés, une grande partie de la ville, incapable de se conformer à la nouvelle conjoncture, a commencé à décliner et à stagner. La topographie du pouvoir changeait, suivant en partie un processus interne déjà amorcé au siècle précédent, mais dans la plupart des cas répondant à l'impact direct de l'occidentalisation. Cela reflétait le symbolisme incarné dans le style occidental de ces nouveaux bâtiments impériaux ainsi que dans leur emplacement dans le quartier le plus identifié avec une présence et une influence occidentale. Le sultan Abdülmecid a abandonné le centre traditionnel de la ville et a déplacé son palais « alla franca », le palais de Dolmabahçe, près des quartiers francs de Galata et Péra et des ambassades européennes. Ce déménagement a créé un nouveau centre de pouvoir qui a attiré non seulement des portions de l'armée et de l'administration, mais aussi un grand nombre de bureaucrates qui ont progressivement échangé leurs konaks à Aksaray, Fatih et Çemberlitaş pour ceux situés le long du Bosphore à Harbiye, Şişli, Nişantaşı et Maçka. Le développement de Galata et de Péra, en raison de la présence accrue des occidentaux, a accentué cette explosion de la ville vers le nord. Déjà au XVIIIe siècle, la saturation de Galata avait forcé les communautés étrangères et, à leur suite, un nombre important de sujets non musulmans à s'installer le long de la rue reliant la Tour de Galata aux cimetières de Taksim. Au XIXe siècle, cette tendance s'est accélérée alors que Galata se transformait en centre des activités commerciales et financières occidentales et que Péra se développait en tant que noyau résidentiel pour les Européens occidentaux et les Ottomans non musulmans occidentalisants. Au dernier quart du siècle, ces communautés étaient bien établies dans les quartiers au nord de Taksim et avaient même poussé jusqu'à la rive asiatique de la ville, en particulier dans les zones de Kadıköy et Moda[529].

Galata est devenu un centre alternatif de pouvoir commercial et financier, remplaçant la zone entre Eminönü et Bayezid en tant que cœur économique de la ville. Malgré sa survie, le centre traditionnel n'a pas pu éviter d'être marginalisé en termes d'accès aux principaux réseaux et médias

[529] Eldem et al, ibidem, p. 202.

qui contrôlaient le destin économique de l'Empire. La construction du pont reliant les deux rives de la Corne d'Or a confirmé le transfert du pouvoir commercial et financier. Le dynamisme de Galata a progressivement entraîné Sirkeci et Eminönü, parties intégrantes de la vieille ville, dans son orbite. Cette reconfiguration économique était directement liée à toutes sortes de changements infrastructurels et aux nouvelles institutions concentrées dans les zones en développement. Les principaux instruments de pénétration capitaliste du marché, tels que les banques, les compagnies d'assurance, la bourse et d'innombrables petites entreprises commerciales de la seconde moitié du XIXe siècle, ont été presque tous établis principalement à Galata, accompagnés par les exigences d'une organisation plus efficace et d'une utilisation de l'espace urbain.

Une organisation municipale, les transports publics et les services urbains se sont d'abord développés à Galata, de même qu'une reconfiguration systématique du paysage urbain et social. Les immeubles d'habitation, les passages et cités de style occidental, les magasins et grands magasins exposant toutes sortes de produits importés, les hôtels, clubs, brasseries, théâtres, galeries d'art et écoles ont radicalement modifié la structure même du quartier et imposé de nouveaux modèles de comportement et de consommation à ses habitants. À la fin du XIXe siècle, Galata et Péra avaient pris l'apparence d'une ville européenne (quoique plutôt provinciale), répondant - bien que de manière assez insuffisante selon la plupart des témoignages de l'époque - aux besoins et aux attentes d'une population d'expatriés étrangers et d'une classe moyenne et supérieure locale en voie d'occidentalisation. Au sommet de ce microcosme européen, les ambassades occidentales et des institutions telles que la Banque ottomane fournissaient les principales références en termes de pouvoir social et politique[530].

Le développement rapide de cette partie de la ville n'a pu que magnifier sa différenciation par rapport au reste. La désignation de la vieille ville est venue symboliser plus que l'aspect purement historique. Sous l'épithète se cachait l'idée de l'obsolescence, de la stagnation et du retard par opposition au dynamisme de la modernité et de l'occidentalisation. Une division culturelle - et dans une certaine mesure inventée - s'est superposée à la réalité de la marginalisation et de l'exclusion des réseaux dominants de l'époque. Les réalités physiques reflétaient cette division figurative, car la texture urbaine de la péninsule ne changeait que lentement. Seuls quelques renouvellements sponsorisés par l'État et la construction de quartiers administratifs et la

[530] Eldem et al, ibidem, p. 203.

reconfiguration de la zone portuaire juste en face de Galata suggéraient une innovation. D'autres changements intra-muros étaient limités aux zones qui, en raison d'incendies fréquents, étaient littéralement anéanties et donc disponibles pour la planification et la modernisation urbaines. En dehors de ces îlots accidentels et conjoncturels, la plupart de la vieille ville préservait ses structures précédentes et restait indifférente aux vents du changement soufflant sur le reste de la métropole. En effet, même certains quartiers bordant l'axe transformé de Galata-Péra-Harbiye-Şişli restaient pratiquement intacts par le développement et les changements de l'époque. Ainsi, Tophane et Kasımpaşa, ou même les quartiers occidentaux et encore majoritairement musulmans de Galata elle-même, étaient beaucoup plus lents à s'adapter au processus.

Pour un habitant musulman d'un certain statut socio-économique, déménager dans les secteurs européanisés de la ville impliquait un certain choix culturel et une affirmation, celle d'adopter une attitude occidentalisante, par opposition à l'option d'affirmer une position plus traditionnelle ou conservatrice en restant dans le périmètre de la ville fortifiée. Il en était de même pour les Grecs du Phanar par rapport à ceux de Péra, ou pour les Juifs de Balat et Hasköy par rapport à leurs coreligionnaires qui avaient fait ce déplacement socialement significatif vers Galata et Şişhane. Alors que l'État avait largement échoué dans ses tentatives de créer une identité ottomane transethnique, l'engagement et l'intégration au modèle occidentalisant promouvaient progressivement la création d'une identité apparemment cosmopolite construite autour des réseaux et valeurs européens[531].

[531] Eldem et al, ibidem, p. 204.



Ecole de Mekhitaristes à Péra[532]

3. Les événements géopolitiques soutenant la pénétration du théâtre ottoman arménien

Le théâtre arménien a réussi à pénétrer et à s'établir sur le territoire ottoman à une époque où les nationalismes et l'occidentalisation étaient en plein essor dans l'Empire.

[532] Cette image est utilisée avec l'autorisation de Lyon Source d'Arménie (https://sourcesdarmenie.com/).

3.1 Le décret de Tanzimat (1839) et le changement dans les structures traditionnelles

La période de Tanzimat, qui a officiellement commencé avec la lecture du décret de Tanzimat en 1839 et s'est terminée avec l'accession au trône du sultan Abdülhamid II en 1876, a entraîné un double changement. Les structures de gouvernance traditionnelle de l'administration ottomane et de la communauté arménienne ont subi des transformations radicales.

3.1.1 L'aspiration à la sécularisation de la communauté arménienne

Pendant la période de Tanzimat, la tendance à la laïcisation au sein de la communauté arménienne a considérablement augmenté. Une des raisons en est l'entrée d'une église chrétienne laïque puissante, rivale des catholiques et des apostoliques, en Anatolie et son obtention rapide d'une autorisation du sultan. Les protestants sont entrés en Anatolie après 1819 et ont demandé la laïcité. Pour lutter contre cela, les églises arméniennes ont commencé à se laïciser. Le système de gouvernance traditionnel ottoman était sous le contrôle des communautés religieuses, et ces communautés étaient soumises à la volonté du sultan. Les questions d'éducation, de mariage, de divorce, de décès et d'héritage étaient gérées par le clergé, tandis que les membres laïcs de la communauté avaient des pouvoirs limités dans l'administration communautaire. Cette structure conservatrice était particulièrement valable pour la communauté arménienne.

Les jeunes de la communauté étaient ceux qui demandaient la laïcité. La classe commerçante, éduquée en Europe, réclamait la laïcisation. Ce groupe allait former une classe bourgeoise indépendante de l'église arménienne et des autorités ottomanes. La gestion de l'église, dans sa forme actuelle, entravait le développement et le progrès de la communauté. En particulier, avec le traité de Baltalimanı de 1838, les commerçants arméniens impliqués dans le commerce maritime avaient considérablement accru leur puissance financière, mais n'avaient pas de voix au sein de la communauté arménienne car ils n'étaient pas membres du clergé. Cette situation, déclenchée par des développements géopolitiques, a provoqué des conflits. Elle a causé des tensions entre l'oligarchie de l'église et la classe moyenne arménienne modernisatrice.

3.1.2 La politique d'ottomaniste

Le deuxième développement qui a ébranlé la structure communautaire traditionnelle a été la politique d'ottomanisme, caractéristique de la période de Tanzimat. Après 1826, l'élite dirigeante réformiste ottomane cherchait des outils politiques pour assurer la loyauté envers l'État et la

légitimité de l'autorité centrale parmi les musulmans et les non-musulmans. Vers la fin des années 1830, ils ont adopté l'ottomanisme. Le Tanzimat de 1839 promettait un traitement juste à tous les sujets sans distinction, tandis que l'Édit de Réforme de 1856 garantissait légalement l'égalité des musulmans et des non-musulmans devant la loi. Une nouvelle approche a également mis l'accent sur le principe de citoyenneté[533].

Pour les bureaucrates modernistes de *Bab-ı Âli*, l'existence de communautés religieuses séparées et cloisonnées était perçue comme un sérieux obstacle au projet d'une nation ottomane fondée sur l'égalité des citoyens et comme un potentiel facteur de division pour l'intégrité de la population de l'Empire. En conséquence, entre 1858 et 1865, des réformes administratives ont été réalisées au sein des communautés grecque, arménienne et juive par le biais des *Millet Nizamnameleri* (les constitutions des *millets* d'ottoman), permettant aux segments de la société en dehors du clergé de participer à la gestion communautaire[534].

3.2 Les révolutions libérales de 1848 et la jeunesse arménienne

Les personnalités qui allaient fonder le théâtre nationaliste arménien à Istanbul, comme Mıgırdiç Beşiktaşlıyan (1828-1868) et Srabyon Hekimyan (décédé en 1892), ont terminé leurs études en Europe pendant la période des révolutions de 1848 et sont revenus à Istanbul en tant que jeunes adoptant les idéaux de ces révolutions. Les révolutions démocratiques et constitutionnelles de 1848, qui ont touché la France et de nombreux autres pays européens, ont influencé les étudiants arméniens présents à Venise et à Paris. Ces mouvements de masse révolutionnaires ont incité ces étudiants à œuvrer pour le développement et la modernisation de leurs communautés au sein de l'Empire ottoman. À Paris, les intellectuels arméniens ont fondé la Société Ararat en 1849.

[533] Des lois assez radicales ont été publiées successivement : en 1869, le *Maarif-i Umûmiye nizamnamesi* (le règlement de l'Instruction publique) a établi les principes éducatifs des écoles secondaires (*rüştiye*). Abandonnant l'enseignement classique des médersas ottomanes, un nouveau règlement éducatif a été préparé pour la première fois. Toujours en 1869, la loi sur la nationalité ottomane (*Tabiiyet-i Osmaniye Kanunnamesi*), qui ne reposait pas sur les principes islamiques (principes religieux), est devenue la première réglementation générale de la citoyenneté. Selon cette réglementation, toute personne résidant sur le territoire ottoman était acceptée comme sujet ottoman, à moins qu'elle ne prouve dûment qu'elle était sujet d'un État étranger. Les règlements de l'Organisation des provinces (*Teşkil-i Vilâyet Nizamnâmesi*) de 1864 et 1871 ont été promulgués pour administrer l'empire de manière centralisée. Les provinces semi-indépendantes ont été transformées en vilayets dépendant du centre.

[534] Roderic Davison : *Reform in the Ottoman Empire, 1856-1876* (La réforme dans l'Empire ottoman, 1856-1876), Princeton University Press, 1963, pp. 88-116.

L'objectif de cette société était de promouvoir l'éducation et la scolarisation parmi les Arméniens. Cette société et son objectif déclaré ont rapidement été connus parmi les Arméniens d'Istanbul, et de nombreuses sociétés culturelles ont été créées dans les quartiers arméniens d'Istanbul pour promouvoir la scolarisation. Ces sociétés ont contribué de manière significative à la modernisation des écoles arméniennes. Tous ces efforts étaient une réponse à l'influence des écoles missionnaires protestantes. Durant cette période, des débats culturels ont émergé autour de l'utilisation de l'arménien classique comme langue d'enseignement et d'écriture, en opposition à l'arménien moderne, plus couramment utilisé dans la vie quotidienne[535]. Cette divergence a entraîné une polarisation au sein de la communauté : fallait-il préserver la langue traditionnelle, le *Krapar*, ou promouvoir l'arménien occidental parlé ? Les traditionalistes s'opposaient fermement à toute réforme linguistique, s'attachant à la préservation de l'héritage culturel classique.

3.3 L'Édit de Réforme (1856) – généralisation de la scolarisation

Le décret de réforme de 1856, proclamé après la guerre de Crimée (1855-56), a accordé aux communautés non musulmanes reconnues par l'État le droit de créer des écoles civiles. Cela a marqué un tournant pour la diffusion du théâtre. Les publications et les œuvres théâtrales de Venise ont été intégrées aux programmes de ces écoles, et des cadres formés à Venise y ont enseigné et créé des troupes théâtrales. Ils ont utilisé le répertoire qu'ils avaient préparé à Venise comme méthode et matériel théâtral.

3.3.1 Les écoles - la construction d'une identité nationale

Le décret de réforme a permis l'ouverture d'écoles, et les écoles sont devenues la dynamique principale du réseau géopolitique nationaliste. Ces écoles ont permis la diffusion du répertoire théâtral de Venise dans les territoires et la formation de comédiens suffisamment compétents pour créer des troupes théâtrales professionnelles. L'autorisation d'ouvrir des écoles (religieuses) accordée sous le règne de Selim III a été facilitée par le décret de réforme de 1856, ce qui a permis l'ouverture d'écoles civiles.

[535] Vartan Artinian : *The Armenian Constitutional System in the Ottoman Empire. A Study of Historical Development* (Le système constitutionnel arménien dans l'Empire ottoman. Une étude du développement historique), 1988, İstanbul, pp. 67-72.

Avec ces écoles, des associations ont été fondées et des activités philanthropiques ont commencé. Comme nous l'avons élaboré dans la première partie de cette thèse, la congrégation de Venise avait une mission similaire à celle de l'Alliance Israélite Universelle (1860, Paris) et du *Hijfsverein der Deutschen Juden* (1901, Berlin) pour la communauté juive, ainsi que du *Syllogue littéraire grec de Constantinople* (1861) et de la société pour la diffusion de la littérature grecque (1869) pour les Grecs ottomans. Dans la communauté juive, ces efforts ont commencé comme des œuvres philanthropiques modernes aux XIXe et XXe siècles. En tant que style issu du mouvement des Lumières, la philanthropie visait à promouvoir le progrès des communautés dans différentes parties du monde. Le réseau des œuvres philanthropiques fonctionnait comme un « ministère de l'Intérieur » sans État-nation officiel pour créer une historiographie, une nouvelle langue et un nouveau système scolaire afin d'établir l'infrastructure de l'État-nation à venir. Par conséquent, dans le cadre des activités philanthropiques, les écoles, les musées, les collections et les hôpitaux représentaient le nationalisme à cette époque. Cela signifiait travailler ensemble en solidarité pour le bien commun de la communauté. Ce bien commun pouvait être interprété comme le bénéfice de la « nation commune » et le bénéfice « universel commun » avec une « mission d'intervention » dans la disparité actuelle. Cette génération de philanthropes modernisants avait pour tâche de créer des ponts entre coreligionnaires dans différents territoires[536].

Les Arméniens ottomans ont traversé les mêmes processus dans le cadre d'un nationalisme plus large au sein de l'Empire. Ils ont administré leurs propres institutions telles que les écoles, les œuvres de charité et les hôpitaux. Comme nous l'avons déjà mentionné, contrairement aux communautés juives et grecques/roumains, les Arméniens ottomans ont utilisé le théâtre moderne pour représenter le nationalisme dans le cadre de leurs efforts à cette fin.

Selon Nalbantyan, jusqu'en 1790, la communauté arménienne ottomane n'avait pas le droit de créer des écoles, à l'exception des séminaires de prêtres[537]. La communauté grecque et la communauté arménienne apostolique de *Dersaadet* ont été autorisées pour la première fois sous le règne de Selim III à ouvrir des écoles maternelles et des salles de classe civiles[538]. Dans ces écoles,

[536] Seni, *Oryantalizm*, pp. 65-85

[537] Louise Nalbandian : *The Armenian Revolutionary Movement. The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century*, (Le mouvement révolutionnaire arménien. Le développement des partis politiques arméniens au cours du dix-neuvième siècle), University of California Press, 1963, pp 27-28.

[538] Tuğlacı, ibidem, p. 397

les enseignants étaient généralement des prêtres. Ces écoles étaient principalement financées par les notables traditionnels de la communauté, les *amiras*. Par exemple, dans les années 1790, l'*amira* Şnork Mıgırdiç était le principal soutien financier des écoles. Sous le règne de Mahmud II, l'*amira* Bezciyan a repris cette fonction. C'est à son époque que la première école de filles arménienne a été ouverte, suivie en 1820 par une école industrielle pour filles. À partir des années 1830, les artisans arméniens ont commencé à soutenir financièrement les écoles de quartier. En 1836, le lycée Nersesyan a été ouvert, suivi en 1838 par la première école supérieure arménienne (collège). Cependant, toute cette scolarisation était principalement limitée à Istanbul et ne s'est étendue à l'Anatolie que plus tard[539].

Istanbul est le lieu où les écoles ont été ouvertes le plus tôt et en plus grand nombre. À titre d'exemple, des écoles ont été ouvertes à Istanbul à Kumkapı (1790), Samatya (1796), Galata et Üsküdar (1797), Kuruçeşme (1798), Yenikapı (1803), Ortaköy (1803), Nişantaşı Maçka (1804), Topkapı (1805), Péra (1807), Narlıkapı (1807), Kadıköy (1808), Karagümrük (1809), Kandilli (1811), Eyüp (1812), Kadıköy (1814), Gedikpaşa (1815), Kasımpaşa (1828), Beşiktaş, Hisar et Yeniköy (1828)[540]. Le rapport du Patriarcat de 1834 mentionnait 115 écoles dans l'empire, à l'exception d'Istanbul[541].

Les Arméniens catholiques, après 1828, avec l'aide des interventions diplomatiques de la France et de l'Angleterre, ont été officiellement reconnus comme une communauté religieuse indépendante par *Bab-ı Âli* en 1831, ce qui a encore étendu leurs efforts de scolarisation. Les activités théâtrales ont commencé dans les écoles catholiques et ont servi de modèle pour les écoles *Lusavorçagan* (apostoliques). Par exemple, l'apostolique Harutyun Amira Bezciyan a lentement commencé ses activités dans une école portant son nom entre 1828 et 1830[542].

Les protestants ottomans, quant à eux, ont mené des activités religieuses principalement auprès des Grecs anatoliens et des Juifs par l'intermédiaire de *l'American Board of Commissioners for Foreign Missions* au cours de la première moitié du XIXe siècle. À partir des années 1840, ils ont commencé à se concentrer sur la communauté arménienne. En 1850, la communauté protestante a été officiellement reconnue comme une communauté religieuse indépendante par

[539] Artinian, ibidem, pp. 15-18.

[540] Les exemples ont été sélectionnés dans la chronologie de Pars Tuğlacı afin de donner une idée des dates.

[541] Beşiryan, ibidem, pp. 62-64.

[542] Stepanyan, ibidem, p. 117

Bab-ı Âli. Entre 1850 et 1890, de nombreuses écoles de filles et de garçons, allant des jardins d'enfants et des orphelinats aux lycées et écoles professionnelles, ont été ouvertes de l'ouest à l'est à Istanbul, Bursa, Adapazarı, Afyon, Izmir, Konya, Kayseri, Yozgat, Sivas, Tokat, Merzifon, Adana, Tarsus, Antep, Harput, Çüngüş, Malatya, Palu, Bitlis, Mardin et Van[543].

3.3.2 Associations nationalistes et branchement vers l'Anatolie

Les écoles et les associations constituaient des espaces de plus vaste organisation culturelle qui ont façonné le milieu théâtral. Autour des écoles, un intérêt pour la littérature européenne et pour le style littéraire des « belles-lettres » a commencé à se former. Les magazines et les journaux étaient en quelque sorte les médias sociaux de l'époque pour ces groupes. Le ton informel et conversationnel de ces publications nous permet de les voir comme les médias sociaux de l'époque, où les discussions et les débats étaient reflétés. Les associations de quartier, tout en organisant des activités de lecture et de discussion littéraires et historiques, fonctionnaient également comme des associations philanthropiques. Par exemple, les associations *Hamazkyatz* (Nationale) et *Parekordzagan* (Charitable), fondées en 1846 à Istanbul Ortaköy par Mıgırdiç Beşiktaşlıyan et son équipe, ont non seulement initié les premières représentations théâtrales, mais visaient également à contribuer à l'éducation et aux travaux agricoles[544]. Toutes leurs activités étaient rapportées dans les journaux. En ce sens, ces structures associatives et scolaires peuvent être considérées comme des structures multidisciplinaires et des entités de solidarité polyvalentes.

Pour réitérer, Istanbul était le centre de toutes ces activités et le lieu où étaient menés les projets pilotes de toutes les stratégies de nationalisme culturel. Une fois que les travaux sur le nationalisme et le théâtre ont atteint une certaine maturité à Istanbul, ils ont été transférés en Anatolie grâce à la flexibilité juridique accrue fournie par les conditions légales après le décret de réforme de 1856. Des associations similaires à celles de *Hamazkyatz* et *Parekordzagan* ont commencé à être fondées en Anatolie.

Entre 1860 et 1870, des sociétés culturelles arméniennes ont été créées dans des lieux comme Adana, Van, Erzurum, Harput (Mamuretülaziz), Diyarbakir, Bitlis et Muş. Les branches de la Société Ararathian étaient actives à Van, Erzurum et Mamuretülaziz, tandis que l'association

[543] Artinian, ibidem, pp. 32-40.

[544] Kevork B. Bardakjian : *Modern Ermeni Edebiyatı* (Littérature arménienne moderne), Aras Yayıncılık, 2013, pp.138-139

scolaire *Tebrotzasirats Arevelian* menait des activités à Muş, Bitlis et Diyarbakir. Un des objectifs de ces sociétés était de développer et moderniser l'éducation arménienne locale, et un autre objectif était de promouvoir la langue arménienne parmi les Arméniens parlant principalement turc ou kurde. Le théâtre faisait partie des efforts éducatifs linguistiques. L'Association Philanthropique (*Baregordzakan Cemiyeti*) d'Istanbul a créé une ferme modèle à Çukurova pour enseigner aux agriculteurs locaux l'agriculture moderne et les technologies agricoles. En outre, les membres aisés de la communauté ont apporté des contributions financières substantielles à la création d'écoles modernes. Par exemple, grâce au soutien financier de Mıgırdiç Sansaryan, un homme d'affaires russe arménien, des écoles ont été ouvertes à Erzurum, Van et Mamuretülaziz. En 1879, l'Union des Femmes Arméniennes a été fondée pour améliorer l'éducation des filles. Pour coordonner les efforts, les sociétés culturelles de province et d'Istanbul se sont unies en 1880 pour former l'Union des Écoles Arméniennes. L'objectif de cette organisation était de garantir une éducation harmonisée parmi les écoles arméniennes de l'Empire[545].

4. Le Théâtre arménien à Istanbul

Après avoir évoqué les événements et les structures soutenant le théâtre ottoman arménien, nous pouvons analyser comment le théâtre arménien, voyageant de Venise à Istanbul, s'est implanté dans l'Empire à travers certains quartiers et acteurs, et a établi un système pour diffuser le nationalisme culturel.

4.1 Théâtre dans les maisons : Kuruçeşme, Ortaköy, Bebek, Üsküdar

Au début, des activités théâtrales ont été organisées dans les demeures des commerçants et aristocrates arméniens catholiques à Kuruçeşme, Ortaköy, Bebek et Üsküdar. La connexion théâtrale entre Venise et Istanbul a commencé dans les maisons. Comme nous l'avons détaillé dans le premier chapitre, la communication et le trafic entre ces deux villes étaient déjà forts.

Les premières notes sur les activités théâtrales datent des années 1820. Les familles aristocratiques arméniennes de l'Empire ottoman ont pris l'initiative de créer une culture théâtrale. Dans les années 1820, les jeunes Arméniens ont donné les premières représentations dans la maison

[545] Nalbandian, ibidem, pp. 51-52.

de la famille Düzyan[546], une famille aristocratique ottomane, à Kuruçeşme. Plus tard, dans les années 1850, la famille aristocratique Şahinyan à Ortaköy a ouvert le grand salon de leur maison pour les représentations de Beşiktaşlıyan, diplômé de Venise, et de ses élèves. En 1855, les élèves de l'école française de Bebek ont joué des tragédies sous la direction de leur professeur Kapriel Anuşyan. À la même époque, Boğos Odyan Efendi, architecte du palais à Üsküdar, a aménagé une scène de théâtre dans le grenier de sa maison et l'a mise à la disposition de jeunes comme Karekin Papazyan, İlyas Çayyan et Dikran Peştemalcıyan. L'influence française était encore forte ; les jeunes ont joué des œuvres de Racine, Voltaire et Molière sur cette scène. À cette époque, le répertoire vénitien en circulation était utilisé. Soit les mêmes textes étaient utilisés, soit des textes similaires étaient produits. Les activités dans les maisons orientaient les travaux dans les écoles et les quartiers. Après la formation de groupes professionnels, les activités menées par les élèves des écoles ont été reléguées au second plan[547].

4.2 Prototypes des Acteurs de la Première Génération

Les acteurs de la première génération étaient caractérisés par leur appartenance à l'Europe et au catholicisme. Les acteurs dans les domaines des relations internationales, de la diplomatie, des maisons d'édition, des publications, des écoles, etc., provenaient presque tous des zones de pouvoir dominées par l'Europe. Il existait de multiples représentations : catholicisme, civilisation européenne et nationalisme.

Pour les travaux théâtraux, les deux figures influentes de la première période sur le territoire ottoman étaient le père Minas Pıjışgyan (Medici) (1777-1851) et le père Bedros Minasyan (1799-1867). Ces deux noms étaient des personnalités compétentes et productives de la scène théâtrale vénitienne. Depuis les premières années des années 1800, ils étaient en contact avec les aristocrates d'Istanbul. Jusqu'à ce que le théâtre laïque commence dans les écoles et les quartiers, et que les acteurs arméniens collaborent avec des personnes d'autres communautés, leurs tendances

[546] La famille Düzyan : l'une des familles les plus importantes de la joaillerie et du commerce des pierres précieuses arméniennes pendant la période ottomane. Ils étaient actifs à la Monnaie d'Amir et influents dans le palais ottoman dès le règne de sultan Ahmed III.

[547] Boğos Çalgıcıoğlu : *19. yüzyıl Osmanlı Temaşa Sanatının Başlangıcından 1946'ya Ermeniler* (L'art théâtral ottoman du XIXe siècle, des origines à 1946 Arméniens), 2002, İstanbul, p. 2; Stepyanyan, ibidem, p. 120-121

conservatrices et traditionnelles ont façonné le milieu théâtral. Ces personnes ont formé ceux qui ont fondé les théâtres de quartier et d'école.

4.2.1 Minas Pıjışgyan (Medici) (1777-1851)

Minas Pıjışgyan et Bedros Minasyan sont les deux figures qui ont fondé la tradition théâtrale vénitienne et dirigé des pièces à Venise, ouvert des écoles à Istanbul et sur la côte de la mer Noire, et formé la génération de comédiens d'Istanbul. En tant que prototypes d'acteurs, ils représentaient l'école traditionnelle : ils étaient liés à l'Église catholique, mais soutenaient également les initiatives nationales arméniennes. Dans ce processus, ils ont bénéficié du soutien des familles catholiques influentes d'Istanbul mentionnées plus haut. Ils ont commencé à utiliser l'arménien occidental dans leurs œuvres et sur la scène théâtrale. Cependant, ce groupe était opposé à la présence des femmes sur scène[548].

En 1808, Minas Pıjışgyan a ouvert une école à Péra, Istanbul[549]. En 1815, il a présenté des pièces de théâtre en arménien aux enfants dans la maison des amiras Krikor et Sarkis Düzyan à Kuruçeşme[550]. La même année, il a ouvert une école à Trabzon et en 1817, il s'y est installé pour poser les fondations d'une nouvelle école et y organiser des activités théâtrales. Comme nous le verrons dans la scène théâtrale de Crimée, Minas Pıjışgyan a posé les fondations de la première école mekhitariste à Karasubazar en Crimée en 1820-1821, où il a également lancé des activités théâtrales. Cela est considéré comme l'une des premières tentatives dans l'histoire du théâtre arménien oriental[551].

4.2.2 Bedros Minasyan (1799-1867)

En 1835, Bedros Minasyan a commencé à enseigner au Collège Muradyan à Padoue. Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, qui allait fonder le groupe de théâtre d'Ortaköy, était son élève. Minasyan a écrit des comédies et des tragédies en arménien occidental, en divers dialectes arméniens et en

[548] Zekiyan, *Venedik*, p. 46.

[549] Dans la chronologie de Pars Tuğlacı, il est mentionné ce qui suit : Une école primaire est créée à Péra (Beyoğlu) et à Sakızağacı sous la direction de Minas Pıjışgyan et à Galata sous la direction de Sukias Sanalyan. Une école de garçons a été créée à Pangaltı. Tuğlacı, ibidem, p. 454.

[550] Tuğlacı, ibidem, p. 475.

[551] Zekiyan, ibidem, pp. 30-31 et 34.

turc. En 1846, il a été envoyé à Istanbul, puis à Trabzon pour des activités missionnaires. Il a établi des relations étroites avec ses étudiants à Istanbul. C'est avec eux qu'il a fondé en 1846 l'association nationaliste *Hamazkyatz*[552]. Les objectifs de l'association incluaient l'unification des Arméniens catholiques et apostoliques, la fourniture d'informations utiles aux Arméniens des régions habitées par des Arméniens, l'adhésion de tout Arménien, religieux ou non, à l'association, l'ouverture d'écoles dans les villes et les villages, et la publication de livres pour éveiller la conscience nationale parmi le peuple. Un autre objectif de l'association était de collecter des manuscrits arméniens, des pièces anciennes et d'autres objets antiques[553].

La mission principale de Bedros Minasyan était d'ouvrir des écoles, mais il a également été actif dans d'autres domaines de la vie nationale et sociale des Arméniens. Les Arméniens catholiques fanatiques, mécontents de cette situation, l'ont accusé d'agir contre les intérêts de l'Église catholique, et il a été convoqué à Rome pour s'expliquer devant les autorités catholiques[554].

4.3 Théâtre de quartiers : Ortaköy, Hasköy, Péra, Kuzguncuk, Kadıköy

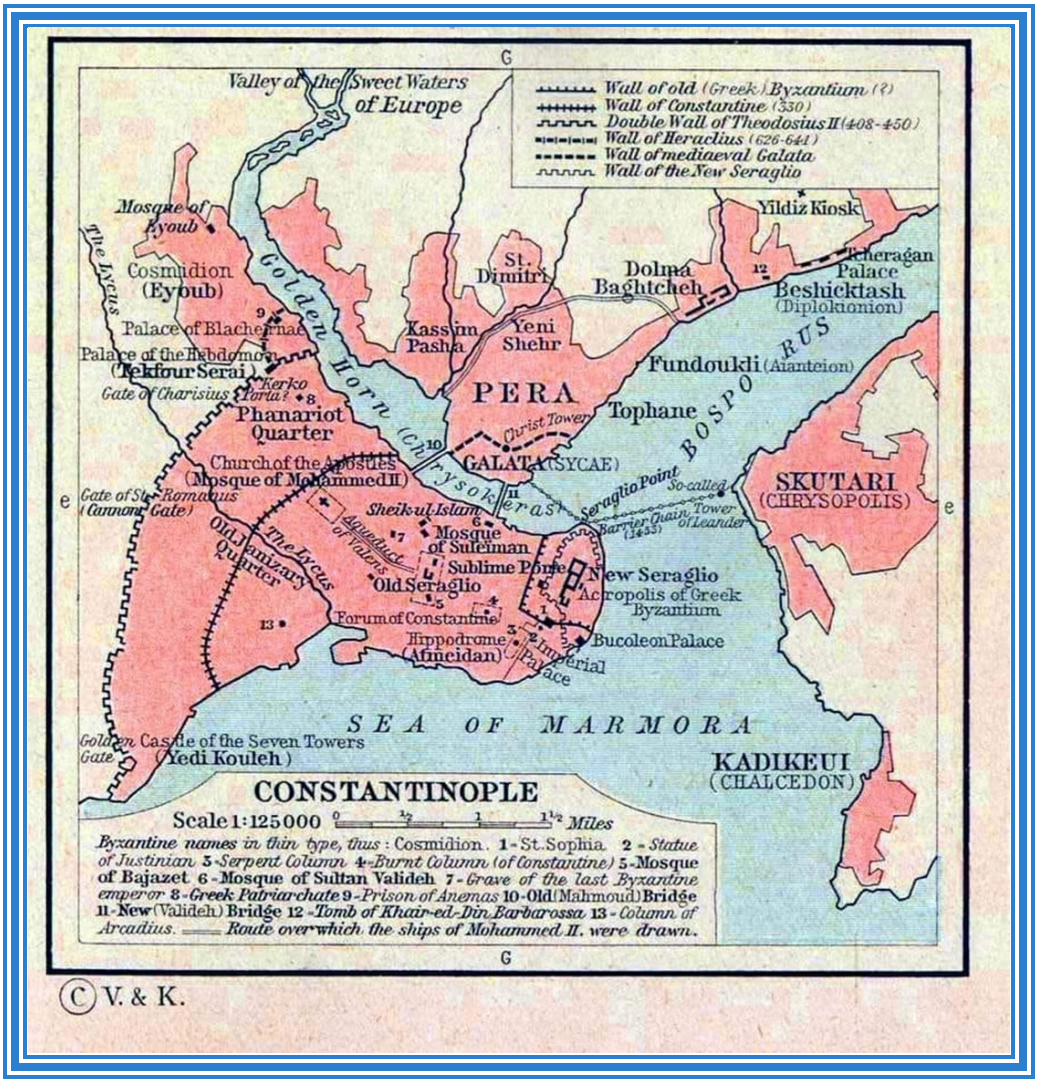
À partir du milieu des années 1850, des troupes de théâtre donnant des représentations en arménien ont commencé à se former dans des quartiers d'Istanbul tels que Péra, Ortaköy et Hasköy. L'organisation théâtrale dans les quartiers devait être envisagée en relation avec les associations et les écoles mentionnées précédemment, car ces activités se nourrissaient mutuellement. Les pièces jouées par les élèves dans les écoles étaient présentées dans les quartiers pendant la période de Paregentan, et ces élèves sont ensuite devenus des comédiens professionnels. Ces théâtres de quartier ont permis au théâtre arménien de sortir des écoles et d'élargir son public. Les enseignants, les parents d'élèves et les habitants des quartiers ont tissé des liens dans ces environnements. Les théâtres de quartier ont progressivement attiré les Arméniens d'Istanbul, qui avaient l'habitude d'aller voir des troupes de théâtre italiennes et françaises, vers des groupes jouant des représentations en arménien, leur langue maternelle. De plus, ils ont profité des ressources des

[552] Selon Pars Tuğlacı, la charte de l'association a été rédigée par Bedros Minassian. La mission de l'association était d'ouvrir des écoles dans les régions d'Anatolie habitées par les Arméniens, sans discrimination entre les sectes, et de développer et diffuser la science, l'éducation et la formation, l'artisanat et surtout l'agriculture au sein de la nation. Tuğlacı, ibidem, p. 744

[553] Manok, ibidem, p. 49.

[554] Manok, ibidem, p. 50

troupes de théâtre européennes opérant à Istanbul à l'époque, utilisant leurs scènes, leurs lieux et leurs décors, et recevant une formation de leurs réalisateurs tout en organisant des collaborations[555]. Au fil du temps, ces activités théâtrales dans les quartiers ont conduit à la formation de troupes professionnelles.



Quartiers de théâtre arméniens dans l'Empire ottoman (source : byzantium.ru)

4.3.1 Des voies divergentes : vers un théâtre laïque

C'est ici que s'est produit un tournant par rapport à l'école vénitienne. L'école théâtrale de Venise s'était éloignée des traditions théâtrales de l'école jésuite dominante dans l'Église

[555] Stepanyan, ibidem, 142.

catholique. Elle s'était orientée vers le soutien de la conscience nationale en conjonction avec la religion. Les missionnaires arrivés à Istanbul étaient déjà issus du clergé. Cependant, les troupes d'Istanbul ont commencé à se démarquer de l'école vénitienne, qui mettait en avant les idées religieuses et morales. En d'autres termes, les thèmes et la stratégie de l'école vénitienne sont passés au second plan, et les troupes ont produit des œuvres au service d'un nationalisme laïque. Des pièces traitant des problèmes de la communauté d'Istanbul, de son bien-être social et économique, et mettant l'accent sur la libération de la communauté ont été mises en scène. La presse libérale arménienne ottomane soutenait cette nouvelle orientation, tandis que le courant traditionnel la voyait comme une menace pour les valeurs morales de la communauté. L'attention portée aux questions sociales telles que la conscience nationale et la laïcisation a engendré des conflits au sein de la communauté.

Stepanyan a écrit qu'en 1856, des pièces visant à sensibiliser la communauté étaient jouées dans presque tous les quartiers habités par des Arméniens. Au lieu des thèmes religieux et moraux autrefois en vogue, les thèmes sociaux et de liberté de la communauté étaient mis en avant[556].

Le climat politique ottoman a également influencé cette orientation au sein de la communauté arménienne ottomane. L'année 1856 a marqué la fin de la guerre de Crimée et la proclamation de

L'Édit de Réforme. Ces deux événements ont facilité la création d'écoles civiles et d'associations de quartier. Il existait donc une conjoncture permettant le nationalisme arménien et son institutionnalisation. En effet, cinq ans plus tard, des mesures plus concrètes seraient prises pour établir la laïcité et le système parlementaire dans l'Empire ottoman, et des constitutions seraient préparées pour les nations ottomanes.

4.3.2 Le théâtre à Ortaköy (1856-1861) - Front nationaliste

Ortaköy est devenu le centre du mouvement de prise de conscience nationale et du théâtre arménien. L'idée de fonder un théâtre national à Ortaköy venait de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, diplômé du collège Murad Rafaelyan de Venise. Beşiktaşlıyan a initié les activités de prise de conscience nationale à Ortaköy. Les mécènes de ces activités étaient la famille Pakraduni de Venise et la famille Balyan d'Istanbul.

[556] Stepanyan, ibidem, 141.

À l'époque, Ortaköy était l'un des quartiers les plus riches et les plus peuplés de la communauté arménienne. La communauté arménienne était divisée en deux : les catholiques et les apostoliques. Chacun avait sa propre église et ses propres écoles. De plus, l'Église catholique elle-même était divisée en deux groupes : ceux qui soutenaient le nationalisme arménien et ceux qui le trouvaient dangereux.

Les catholiques d'Ortaköy, en raison de leurs contacts étroits avec l'Europe, avaient plus de revenus et de possibilités commerciales. En échange, ils restaient fidèles à l'Église de Rome et n'envoyaient pas leurs enfants dans les écoles arméniennes. Stepanyan a déclaré que cette politique était un projet de l'Église catholique et que Rome finançait ces activités pour former un cadre. Des sermons ont été donnés dans les églises et des articles ont été publiés dans les journaux pour empêcher la formation d'une identité nationale chez les Arméniens catholiques d'Istanbul. Stepanyan a décrit le profil des riches familles catholiques d'Ortaköy comme vivant à l'européenne et éloignées des mouvements de nationalisation[557].

M. Beşiktaşlıyan voulait créer un nouveau front contre cette tendance. L'activité principale de ce front était le théâtre. En rassemblant quelques personnes autour de lui, il a formé une troupe de théâtre avec de jeunes Arméniens. Des salons pour les écrivains et les artistes arméniens ont été ouverts dans le quartier, devenant ainsi des centres d'éducation et d'organisation. L'idée de théâtre a mûri dans ces lieux. Cette équipe a commencé ses activités sur la scène de l'école arménienne apostolique située à côté de l'église catholique d'Ortaköy. En 1856, ils ont mis en scène la pièce Thémistocle de Pietro Metastasio (1698-1782), dont la première européenne avait eu lieu en 1772, dans une version traduite en arménien *Krapar* par le diplômé de Venise Hürmüzyan.

La pièce suivante de l'équipe, Gornak, est considérée comme le premier exemple de théâtre national écrit en arménien moderne (*aşkharhapar*). Cette œuvre originale invitait les communautés catholiques et apostoliques à vivre ensemble en tant que nation.

Ce théâtre de quartier avait un programme qui occupait beaucoup les habitants du quartier. Des représentations étaient données trois fois par semaine (jeudi, samedi et dimanche). Au début, il n'y avait pas de tradition de vente de billets, des dons étaient recueillis à la porte. Plus tard, lorsque la communauté a commencé à assister régulièrement au théâtre, des billets ont été vendus.

[557] Stepanyan, ibidem, p. 147

L'argent collecté, après avoir couvert les frais des représentations, était donné à l'école, la troupe de théâtre ne recevait pas de rémunération[558].

Les participants et les spectateurs de ce théâtre étaient au départ des habitants d'Ortaköy. Au fil du temps, des personnes d'autres quartiers, tant des femmes que des hommes, ont commencé à se joindre aux activités. Progressivement, des Turcs, notamment des fonctionnaires de haut rang et des membres de la bourgeoisie turque[559], ont également commencé à assister aux représentations. Ainsi, le théâtre d'Ortaköy a acquis une grande popularité. La presse s'y est intéressée et les communautés ont manifesté un grand intérêt. Lors de la saison 1856-57, des pièces ont été jouées régulièrement et ont reçu des éloges dans la presse[560].

Les activités théâtrales d'Ortaköy visaient à éliminer les désaccords, la rancune et l'hostilité au sein de la communauté arménienne. La force unificatrice était le nationalisme. La scène d'Ortaköy a également encouragé les élèves de l'école arménienne apostolique (Lusavorçagan) à se lancer dans des activités théâtrales[561] et à organiser des événements théâtraux dans le même quartier[562].

---

[558] Stepanyan, ibidem, p. 148

[559] Karnik Stepanyan a raconté une anecdote sur les réactions des Turcs à une pièce jouée en arménien. Un jour, lors d'une pièce sur les royaumes arméniens, il écrit que les spectateurs turcs ont accueilli avec enthousiasme et ont applaudi debout la victoire de l'armée arménienne sur l'armée perse musulmane. À cette époque, la bourgeoisie turque n'était pas encore nationaliste turque et entretenait des conflits politiques avec l'Iran ottoman. Par conséquent, une certaine communauté d'intérêts pouvait se créer entre les deux communautés. Stepanyan, ibidem, pp. 151-152

[560] Les premières activités de ce théâtre à Ortaköy ont été rapportées dans le journal *Masis* le 24 janvier 1857. L'un des élèves de Beşiktaşlıyan, Mıgırdiç Canımyan, a écrit une lettre au journal. Il y a décrit les contributions du théâtre à la communauté. Il a loué les valeurs intellectuelles apportées par le théâtre ainsi que les contributions de chacun au progrès de la société. Il a également exprimé de grandes louanges à l'égard de M. Beşiktaşyan. De plus, dans les numéros 6 et 7 du journal *Masis* de 1857, Dikran Yusufyan a accordé une large place aux travaux théâtraux réalisés par Beşiktaşlıyan.

[561] Ce sujet a été rapporté dans le journal Ժամանակ (*Jamanak*) du 9 mai 1864, numéro 36. Le théâtre, qu'il soit apostolique ou catholique, devenait de plus en plus populaire comme un moyen d'attirer la communauté arménienne vers l'église et la religion.

[562] Par exemple, Stepanyan a noté que le 11 juin 1859, au sein de l'école Takmançaş des Lusavorçagan d'Ortaköy, un groupe fondé par Tovmas Berentz a joué *La Tragédie de Mirtad* avec le directeur de la même école, Sarkis Vanantetzu. Normalement, le patriarche d'Istanbul ne suivait pas les activités à Ortaköy, mais il a assisté à cet événement. Le même groupe, toujours sous la direction de Vanantetzu, a également mis en scène *Le Grand Nerses* à Venise en 1859, et cette pièce a ensuite été jouée à Moscou sous le nom d'Arisdages. Stepanyan, ibidem, p. 155

Ce front théâtral nationaliste a permis l'émergence de la première troupe de théâtre professionnelle et a défendu la participation des femmes sur scène.

4.3.3 Le théâtre à Hasköy (1859-1860) – Vers le premier théâtre professionnel arménien

Hasköy, tout comme Ortaköy, était un quartier avec une forte population arménienne. Environ dix mille personnes de la communauté arménienne y vivaient. En 1810, une école de quartier y a été ouverte : le collège apostolique Nersesyan. La communauté s'est rassemblée autour de cette école, qui était un séminaire. Les activités théâtrales à l'école Nersesyan ont commencé dans les années 1850 sous la direction des frères Arakel et İstepan Altundürri (Altunyan). Ces activités ont été soutenues par les amiras ottomans, tels que l'amira Zartaryan et l'amira Mıgırdiç Cerağiyliyan (Cezayirliyan), ainsi que par des bourgeois. À la fin de l'année 1859, des personnalités telles que Bedros Mağakyan, Mardiros Mınakyan, Tovmas Fasulyacıyan, Stephan Ekşiyan, Tavit Tıryants et Serovpe Bengliyan, qui allaient fonder la scène arménienne et ottomane, ont créé le théâtre de Hasköy. Stepanyan a résumé leurs vues sur le théâtre comme suit : enseigner aux nouvelles générations l'histoire des Arméniens pour qu'ils prennent conscience de leur nationalité, apprennent l'arménien et développent l'idée de la patrie[563]. Ces objectifs ne comprenaient pas la sensibilisation religieuse, et le contenu religieux allait effectivement diminuer. Les intellectuels des théâtres de quartier mettaient de côté la Bible pour promouvoir l'idée de l'Arménie[564].

Cette équipe a fait des expériences dans le théâtre musical et a contribué à la formation de Dikran Çuhacıyan (1837-1898), un compositeur ottoman célèbre pour ses opérettes.

Cette équipe a souvent fait les gros titres des journaux en raison de leurs conflits avec le théâtre Naum. Les frères Altundürri ont construit un théâtre derrière l'école arménienne Nersesyan à Hasköy, mais après seulement une représentation, Mişel Naum, directeur du théâtre Naum à Péra, a intenté un procès, affirmant qu'il avait l'exclusivité des représentations théâtrales dans ce quartier.

---

[563] Stepanyan, ibidem, p. 158 et p. 160

[564] Nous avons observé une tendance similaire au cours des premières années de la République, cette fois dans les activités théâtrales mises en place pour soutenir le régime républicain. À partir de 1923, et jusqu'à la fin du régime du parti unique en 1946, des représentations de la Révolution ont été majoritairement mises en scène. Des troupes de théâtre ont même été créées dans les villages les plus reculés de l'Anatolie, et des pièces louant le régime républicain et critiquant la société religieuse ont été jouées. Dans ces représentations, le Coran était mis de côté et des pièces traitant des réformes étaient jouées.

Le théâtre de Hasköy a été fermé par décision de justice en 1860[565]. Les frères Naum, ayant obtenu une licence du sultan, détenaient le droit exclusif de représenter des pièces de théâtre dans ce quartier, interdisant ainsi à tout autre groupe de jouer pour éviter la concurrence commerciale. Après avoir remporté le procès, ils ont envoyé les pompiers pour démolir le théâtre[566].

4.3.4. Péra – Les territoires du Sultan et du Patriarche d'Istanbul

Le quartier de Péra était une zone aux multiples significations et représentations, marquée par diverses influences. Elle représentait la rive européenne de la ville, où les langues européennes étaient couramment parlées. Avant tout, elle était sous le contrôle et la supervision du Patriarche d'Istanbul, subordonné au sultan ottoman. Dans le cadre des politiques d'urbanisation et d'occidentalisation, le sultan Abdülmecid a fondé ici en 1844 le théâtre Naum (1844-1870), qui allait devenir un théâtre impérial. Agissant comme un ministre de la Culture et un directeur artistique général, le sultan Abdülhamid a mandaté les frères Naum, des entrepreneurs artistiques, pour superviser les activités culturelles sur cette rive européenne de l'Empire. Le sultan assistait également aux événements depuis sa loge au théâtre Naum, utilisant cet environnement de socialisation pour gérer les relations extérieures, la diplomatie et la scène culturelle de l'Empire.

On peut dire que l'autorité ottomane avait deux attitudes envers le théâtre arménien à Péra. En 1844, grâce au soutien du commissaire de Péra et de la Valide Sultan, un espace a été ouvert à Péra pour le cirque Aramyan (1844-1864) fondé par Hovhannes Gasparyan, considéré comme le premier théâtre arménien. À cette époque, cette initiative locale a été soutenue pour rivaliser avec les cirques italiens et français dominants dans la région. Cependant, les Arméniens catholiques n'ont pas pu s'établir à Péra. En effet, les frères Naum détenaient la licence exclusive pour mettre en scène des pièces de théâtre dans cette région. Le théâtre de Hasköy avait d'ailleurs été démoli. La principale raison de cette attitude différente était que le Patriarche d'Istanbul prenait des mesures pour contrer le nationalisme apporté par les catholiques. En fait, l'expulsion des catholiques des terres ottomanes a été réalisée par un décret du sultan à la demande du Patriarche d'Istanbul. On peut dire qu'à cette époque, le sultan ottoman et le Patriarche d'Istanbul formaient une alliance.

[565] Tuğlacı, ibidem, p. 143

[566] Stepanyan, ibidem, p. 161

Cependant, la communauté arménienne était une habituée du théâtre Naum. Srabyon Hekimyan (décédé en 1892), diplômé de Venise, a transformé les travaux de Hasköy en une forme acceptable pour le théâtre Naum et les a transférés sur la scène Naum. Ainsi, les bases de la première troupe de théâtre professionnelle arménienne, le Théâtre de l'Orient (1859-1862), ont été posées. Les travaux ont commencé sous la direction d'Ekşiyan et de Mağakyan, également d'origine vénitienne[567].

À Péra, des pièces étaient jouées pour la communauté arménienne élitiste. Péra était un lieu où les Italiens et les Français donnaient fréquemment des représentations théâtrales. C'était comme un quartier de Paris. Les nouvelles et les commentaires sur ces événements étaient publiés dans le journal *Ceride-i Havadis* (1840-1877) et trouvaient une place importante dans la presse française et anglaise. De nombreux groupes qui faisaient leur première en Europe jouaient également à Péra lors de leurs tournées à Istanbul[568]. Les étrangers, les ambassades étrangères, les commerçants, les bourgeois, etc., composés d'Européens et parlant des langues européennes, assistaient aux événements organisés dans ce quartier. Les membres de la communauté arménienne, parlant les langues européennes et entretenant des relations commerciales et diplomatiques avec ce milieu, participaient également à ces événements. Srabyon Hekimyan tentait d'apporter la conscience nationale dans cet environnement. En raison de la difficulté de jouer en arménien, il a d'abord utilisé principalement l'italien et le turc pour les représentations[569].

---

[567] Il existe de nombreuses informations contradictoires sur ce sujet. Dans cette étude, le travail de Şarasan a été pris comme source la plus ancienne et vérifiée. Hekimyan n'a pas été mis en avant par la presse arménienne de l'époque. Dans la mesure où cette information est confirmée, Hekimyan est venu à Istanbul au printemps 1856. Il y a publié ses poèmes et pièces de théâtre et y a fondé une troupe de théâtre. Les personnes autour de lui, qui allaient souvent faire parler d'elles sur la scène arménienne et ottomane, étaient les suivantes : Bedros Mağakyan, Havhannes Acemyan, Bedros Çuhacıyan, Apraham Narinyan, Avedis İdaraciyan, Tovmas Terziyan (non poète), Serope Bengliyan, Harutyun Çamaşırcıyan, Ağavni Hamsiyan, Ağavni Terziyan, Takuhi Dikranyan, K. Baltayan, Arusyak Papazyan. Ces noms sont devenus ceux de la scène professionnelle.

[568] Certaines personnes trouvent que les pièces jouées à Naum ne sont pas moralement bénéfiques. Les journaux arméniens, grecs et français critiquent les pièces. Ils pensent que l'environnement et les pièces de théâtre corrompent les jeunes. Les enfants de familles riches passent du temps avec les artistes italiens, les danseurs, etc., et leur envoient des cadeaux. Ils dépensent aussi beaucoup d'argent pour eux. Stepanyan, ibidem, p. 169.

[569] Les activités théâtrales de Hekimyan n'ont pas beaucoup été mentionnées dans les journaux. On écrivait en effet davantage sur le théâtre de quartier d'Ortaköy dirigé par Beşiktaşlıyan. C'était normal, car les activités théâtrales à Ortaköy avaient un caractère nationaliste et n'étaient pas entravées. De plus, le fait que Hekimyan ait longtemps écrit en *Krapar* peut en être une raison. Des nouvelles ont été publiées dans le magazine *Masis*. Par exemple, en octobre 1858, G. Ütücüyan, le rédacteur en chef du journal *Masis*, a vu

4.3.5 La scène de Kuzguncuk (1862-1866) et Bedros Turyan (1851-1872)

Cette scène est une extension de celle d'Ortaköy. En 1861, l'équipe d'Ortaköy s'est rendue à Kuzguncuk et a organisé des représentations théâtrales au profit de l'école arménienne dans le manoir des seigneurs Krikor et Hovsep Babayan[570]. Ces représentations ont impliqué les fils des Babayan et l'acteur Manuk Sisak. Cela a conduit à l'émergence d'un mouvement théâtral à Kuzguncuk. Une troupe de théâtre a été formée et des représentations ont été organisées dans le hall de l'école communautaire. Des pièces sur les royaumes arméniens y ont été jouées. Par exemple, lorsque la tragédie *Vartan le Grand* a été mise en scène, le patriarche d'Istanbul et les prêtres y ont assisté. Jusqu'à présent, les clercs apostoliques considéraient le théâtre comme un lieu de divertissement et n'assistaient pas souvent à ces événements. À la même époque, à Kuzguncuk, les jeunes Arméniens ont formé une nouvelle troupe appelée l'Union des Amateurs d'Art Arméniens. Cette troupe a constamment joué dans le hall de l'école Surp Lusavoriç pendant quatre ans (1862-1866)[571]. Cette scène a vu naître le poète, dramaturge et acteur ottoman Bedros Turyan (1851-1872), qui écrivait en arménien occidental.

---

les travaux de Hekimyan et les a rapportés. Il a déclaré que depuis un an, Hekimyan organisait des activités en turc. Cela signifie qu'au début, ils jouaient en turc à Péra. Ütücüyan a beaucoup apprécié le style d'interprétation de Hovannes Acemyan et Fani Hamsiyan. Il a également félicité Hekimyan au nom du journal Masis. Il l'a remercié de produire un travail de ce niveau avec si peu de moyens. Le journal Masis rapporte à nouveau une nouvelle sur les activités de Hekimyan en 1859. Ils jouent à nouveau une œuvre en turc, une comédie à Péra. Le 26 février 1860, une activité est organisée sur la scène du théâtre Naum. Cette fois, pour la première fois, une œuvre d'Aristote est jouée en arménien (*aşkharhapar*). On peut dire que cela marque le début du Théâtre de l'Orient. Dikran Yusufyan a écrit dans le journal sur la création d'une troupe de théâtre nationale. Le vendredi 26 février à 14 h 30, ils ont joué au théâtre Naum et la salle était comble. Toute la communauté était présente : des nobles, des riches, des pauvres, des commerçants, des écrivains, des enseignants, etc. Selon l'article de Yusufyan, les bases du premier groupe nationaliste ont été posées : le Théâtre de l'Orient. Après la pièce, certaines personnalités respectées comme K. Karakaş et M. Bendyelyan sont montées sur scène et ont pris la parole.

Tout d'abord, bien que Hekimian et ses amis aient voulu donner à cette troupe de théâtre un nom à connotation nationaliste, ils ne l'ont pas trouvé politiquement correct et l'ont baptisée Aravelyan, c'est-à-dire *Şark* (l'Orient). Stepanyan, ibidem, pp. 172-173.

[570] Tuğlacı, ibidem, p. 172

[571] Şarasan (Sarkis Tütüncüyan) : *Türkiye Ermenileri sahnesi ve çalışanları* (La scène des Arméniens de Turquie et ses membres), bgst yayınları, 2008, pp. 17–19.

4.3.6 La scène de Kadıköy – les femmes arméniennes sur scène

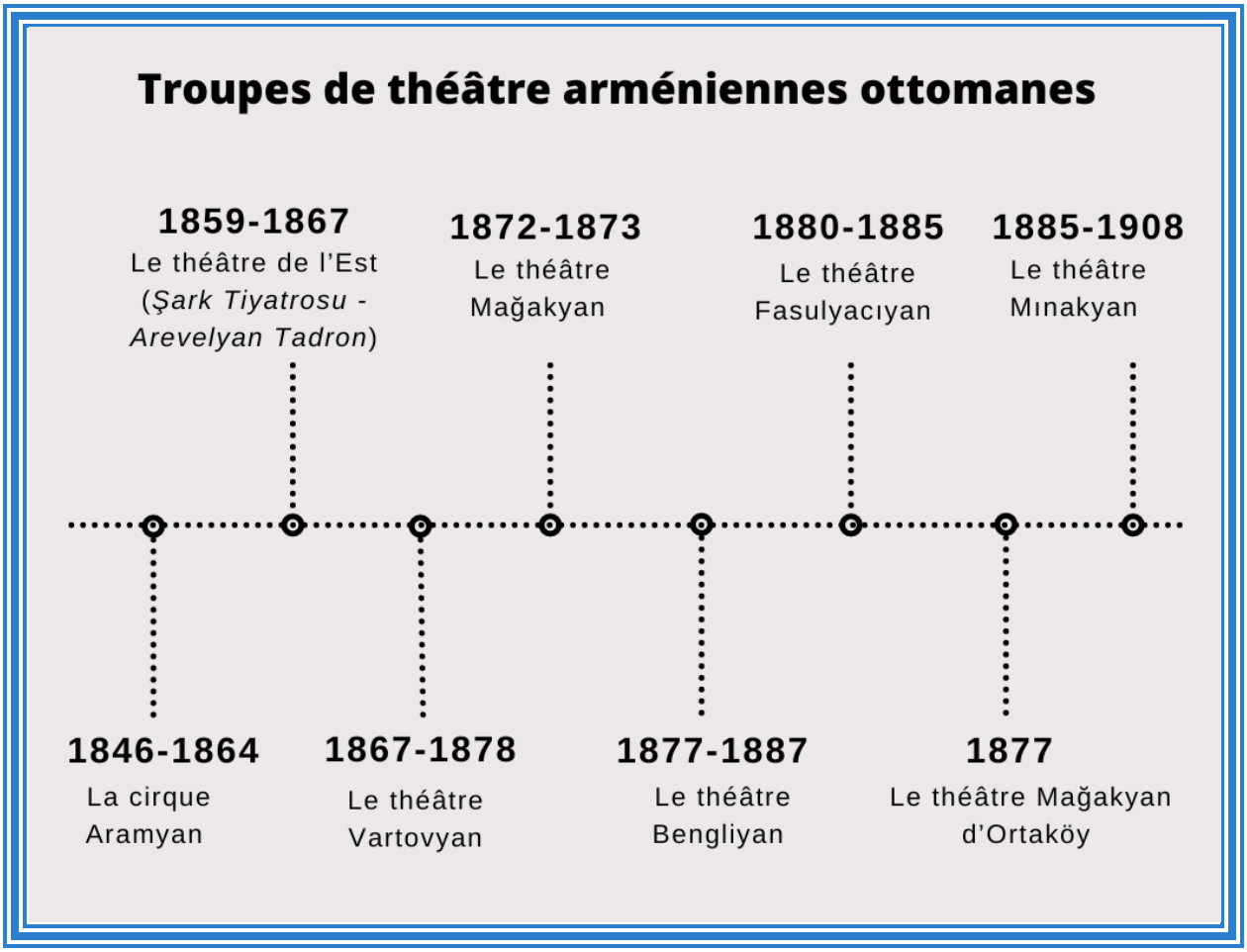
Stephan Ekşiyan, l'un des fondateurs du Théâtre de l'Orient, formé à Venise, a rassemblé une équipe à Kadıköy, où ce quartier est devenu le premier à voir des actrices arméniennes monter sur scène. En 1856, dans le quartier de Mühürdar à Kadıköy, Oryort Fani, de son vrai nom Ağavni Hamsiyan, est montée sur scène. En 1859, Ağavni Kevorkyan l'a rejointe, et ces actrices ont joué dans la troupe de Srabyon Hekimyan. Arusyak Papazyan est devenue la première actrice professionnelle à monter sur scène le 14 décembre 1861[572]. Kadıköy était également un quartier dynamique en termes d'activités scolaires, avec les écoles Berberyan, Aramyan et Şahnazaryan[573].

4.4 Troupes de théâtre arméniennes professionnelles

Les théâtres de quartier ont permis la création de troupes de théâtre nationales. Ces théâtres professionnels sont devenus les principaux acteurs de la scène théâtrale ottomane, multilingue et cultural pluraliste. La plupart de ces troupes avaient des zones vastes de voyage territoriales. Quelques-unes étaient limitées à des lieux traditionnels comme Péra et Ortaköy.

[572] Stepanyan, ibidem, p. 175.

[573] Kevork Pamukciyan : *İstanbul Yazıları - Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-I* (Écrits d'Istanbul - Contributions à l'histoire à partir de sources arméniennes-I), Aras Yayıncılık, İstanbul, 2002, p. 193



4.4.1 La Cirque Aramyan (1846-1866) - soutenir l'entrepreneuriat local

Dans l'histoire de l'Empire ottoman, le premier à créer un « théâtre national » arménien est l'acrobate de cirque Hovhannes Kasparyan (1826 - 1867), formé dans la tradition apostolique arménienne. Karnik Stepanyan écrit que, après Kasparyan, les diplômés de Venise ont entrepris des travaux plus systématiques sur l'histoire arménienne[574]. Kasparyan a commencé au théâtre de Gedikpaşa, à Istanbul, qui allait plus tard accueillir l'*Asya Tiyatrosu* de Hagop Vartovyan et le *Tiyatro-i Osmani* (Théâtre de l'Ottomane). À cette époque, le palais ottoman soutenait principalement des troupes d'acrobates composées de magiciens, jongleurs et équilibristes. Kasparyan a rencontré Louis Souillier (1813-1888), un cavalier acrobate français et directeur de cirque itinérant invité à Istanbul par le sultan Mahmud II, ainsi que l'illusionniste italien Bosco, qui organisait des spectacles à Péra. Après le départ de Souillier d'Istanbul, Kasparyan a commencé à

[574] Stepanyan, ibidem, p. 84

se produire sur place, puis s'est installé à Péra. Stepanyan rapporte que Kasparyan donnait des représentations en arménien à Péra, où aucune autre troupe n'en faisait autant à l'époque.

Avant que le théâtre européen ne se popularise, l'un des divertissements les plus populaires de l'Empire ottoman était les spectacles de cirque. Des milliers de personnes assistaient aux spectacles de ces cirques, qui comprenaient des compositeurs, des orchestres, des acrobates et des troupes d'acteurs. Ces groupes organisaient des événements publics de grande envergure lors de mariages, circoncisions et festivals royaux.

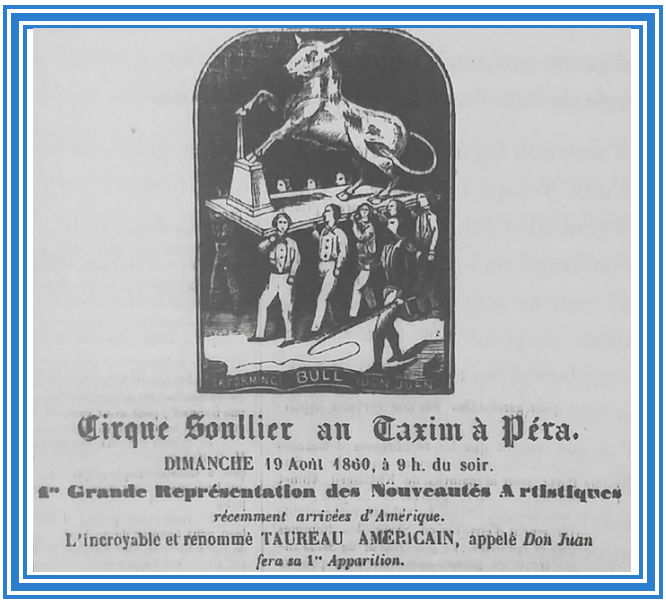
Kasparyan a formé sa troupe en 1846 avec des artistes de cirque renommés de l'époque tels que Mikael Pambukçıyan, Melkon Kasparyan et Ağasi Minasyan, et a rapidement gagné en popularité à Istanbul. Selon le récit de Stepanyan, en 1846, le commissaire de Péra, Musa Bey, qui assistait aux répétitions de la troupe, a aidé le groupe à acquérir un théâtre. Avec son aide, le groupe a loué un terrain, construit un bâtiment en bois et ouvert une scène avec une décoration européenne. En 1847, des fonctionnaires de haut rang et des proches du sultan ont assisté aux spectacles. Les anciens employés des cirques de Souillier et de Bosco ont également rejoint cette troupe. En 1847, ils ont organisé les festivités du mariage d'un parent du sultan pendant 12 jours. En 1849, leur bâtiment a été détruit par un incendie, et sur invitation du marchand arménien de Yerevan, Hagop Ağa, ils sont partis en tournée à Tiflis. La troupe était en tournée dans le Caucase de 1849 à 1851[575]. À leur retour en 1851, grâce au soutien de l'amira Mıgırdiç Cezayirliyan, des pachas ottomans et de la Valide Sultan[576] (La mère de sultan) ils ont ouvert un lieu plus grand. Des loges spéciales ont été construites dans ce théâtre pour permettre aux femmes d'assister aux spectacles. On voit ici une alliance entre le palais, les pachas et les amiras pour soutenir le cirque local d'Istanbul.

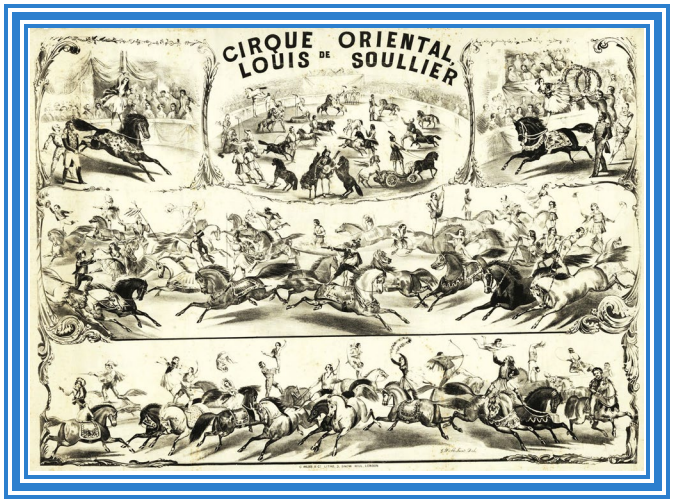
La troupe a annoncé ses performances dans quatre langues différentes à l'aide d'affiches colorées : arménien, turc, français et grec. Leur répertoire comprenait des opérettes, des spectacles de cirque, des représentations de théâtre traditionnel (*ortaoyunu*), des groupes de danse, des chorales, des chanteurs et des histoires tirées de la Bible. Le prêtre de l'église Surp Harutyun de

[575] L'itinéraire de cette tournée sera décrit en détail dans le chapitre consacré à Tiflis. Cette tournée a ainsi permis de transférer l'expérience d'Istanbul à Tiflis, tout en apportant à Istanbul l'expérience acquise sur la scène du Caucase, où les écoles théâtrales russes et allemandes étaient fortement représentées.

[576] La mère de Sultan mentionnée par Stepanyan est Bezmiâlem Valide Sultan (1807 - 1853), mère de la sultan Abdülmecid. Stepanyan, ibidem, p. 72.

Péra les a aidés à préparer le contenu[577]. Hovhannesyan n'est pas mentionné dans les théâtres de quartier ou parmi les premières troupes arméniennes fondées à cette époque.





Il a été mentionné que le cirque Aramyan préparait des affiches multilingues et flamboyantes, mais aucun exemple n'a été retrouvé. Cependant, deux affiches de spectacles du cirque français Souillier, datant de 1842 à 1851 à Istanbul, nous offrent un aperçu[578].

[577] Stepanyan, ibidem, p. 81.

[578] Source des images : Merve Arslan Çinko: *Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında İstanbul/Gedikpaşa'da bir Yapı Adasının 19. Yüzyıldan Cumhuriyete Değişiminin İrdelenmesi: « Tiyatrodan Mektebe... »* (Analyse de la transformation d'un îlot de construction à Istanbul/Gedikpaşa du XIXe siècle à la République à la lumière

4.4.2 Le Théâtre de l'Orient (1859-1862) – le premier théâtre professionnel

Les activités théâtrales qui ont débuté dans les salles des écoles de quartier et dans les maisons à Ortaköy et Hasköy ont créé une troupe expérimentée et un répertoire spécifique à Istanbul. Sırabiyon Hekimyan a transféré ces activités, comme mentionné précédemment, sur la scène Naum à Beyoğlu. Il entretenait des relations étroites avec les Italiens actifs dans ce quartier. En fait, en 1868, il a été nommé à la tête d'une association théâtrale fondée par les Italiens résidant à Istanbul[579]. Ainsi, les bases du premier groupe professionnel arménien, le Théâtre de l'Orient ont été posées. La troupe s'est produite avec un contenu européen dans le centre de divertissement d'Istanbul, Péra. Ils ont commencé à gagner de l'argent grâce au théâtre. Ils ont donné des représentations en arménien, en turc et en italien dans le bâtiment *Alcazar de Byzance*, situé à l'emplacement de l'actuel hôtel Tokatlıyan à Beyoğlu. La troupe recevait une formation régulière du metteur en scène italien Sinyor Asti, ce qui leur a permis de maîtriser l'art de la mise en scène[580]. Bedros Mağakyan a été formé comme maître de théâtre par Nestor Noci[581]. Les acteurs les plus importants du théâtre arménien de Turquie ont été formés sur cette scène, parmi lesquels Ekşiyan, Fasulyacıyan, Mınakyan, Bengliyan, Tıryants, Acemyan et Arusyak, des noms souvent mentionnés dans cette étude. Leur répertoire comprenait de nombreux genres de théâtre européen (par exemple, Victor Hugo, Molière et Voltaire), avec peu de contenu religieux et national[582]. Ils ont également été critiqués pour le manque de contenu nationaliste[583].

---

des documents d'archives ottomans : « Du théâtre à l'école... »), İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi, No. 7, 2020, 6-30, 10.32325/iaad.2020.3

[579] And, *100 Soruda*, p. 44

[580] Refik Ahmet Sevengil : *İlk Türkçe Piyes Nasıl Temsil Edildi?* (Comment la première pièce de théâtre turque a-t-elle été représentée ?) (PDF). Vakit gazetesi, 27 eévrier 1930.

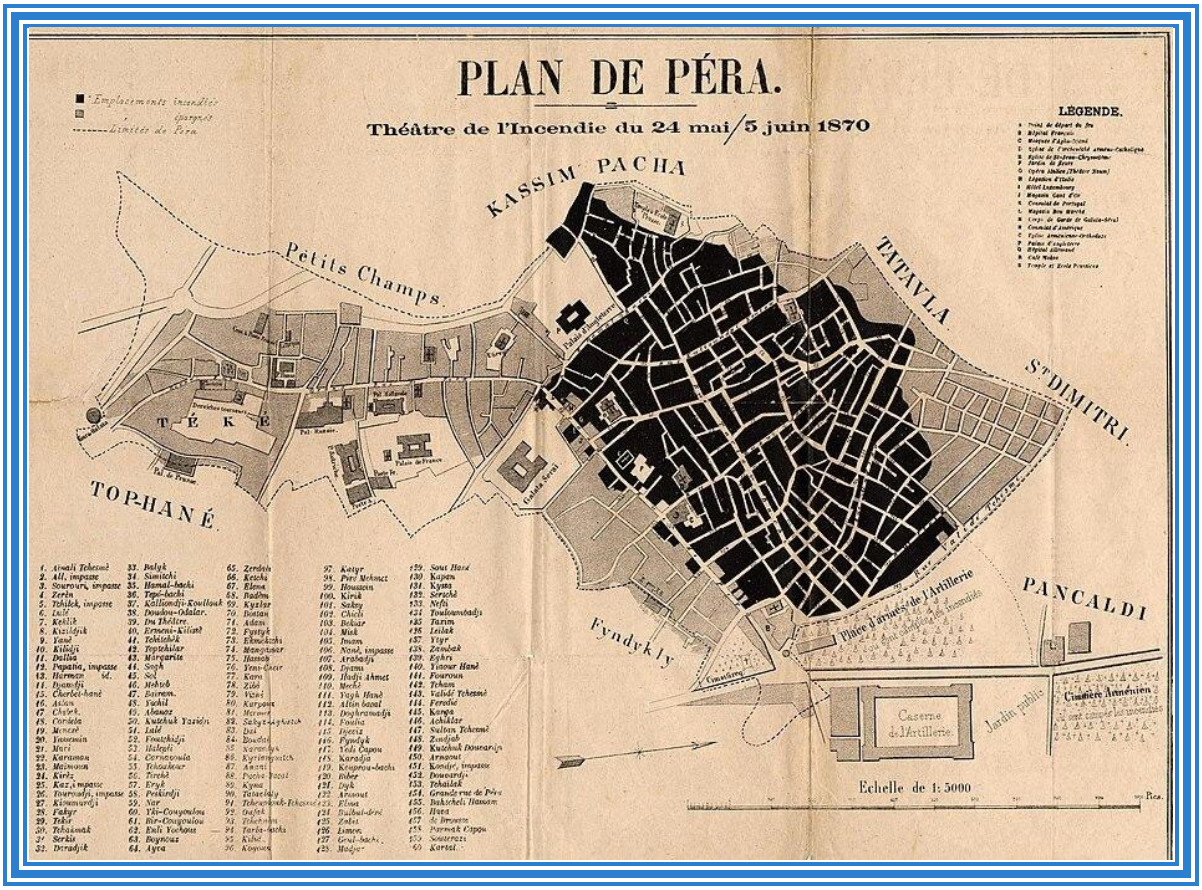
[581] And, *100 Soruda*, pp. 137-138

[582] Entre 1871 et 1873, l'historien et juriste Hrant Asadur (1862-1928), qui étudiait au Robert College, a documenté et commenté de manière très détaillée le répertoire et les orientations du Théâtre de l'Orient dans son article de 1925 intitulé « Histoire du Théâtre de l'Orient » publié dans l'Almanach Surp Pırgıç.

[583] Par exemple, Sarkis Tütüncüyan (Şarasan) (1880-1948), qui a documenté les premiers travailleurs de la scène arménienne, est très critique à l'égard du répertoire du Théâtre de l'Orient. Selon lui, il était impossible de trouver une seule pièce dans le répertoire de ce groupe décrivant la vie du peuple arménien et pouvant servir de modèle à ce dernier. Mis à part quelques pièces, des œuvres simples, voire absurdes, gonflées, remplies d'erreurs et de malentendus historiques, prétendaient être tirées de notre histoire. Le groupe a réussi à mettre en scène des tragédies classiques, des épopées, des mélodrames et des comédies venus d'Europe. Comme ces pièces étaient facilement traduites dans un arménien correct, elles n'ont apporté au public que l'habitude d'entendre l'arménien. En raison de ce répertoire si confus et étrange, le public n'a acquis aucune connaissance de la vie et de la culture européenne. Şarasan, ibidem, p. 19

La circulation de cette troupe à l'intérieur d'Istanbul n'est pas mentionnée. Leur seule circulation a eu lieu avec Izmir. Certains membres de la troupe ont rejoint le théâtre Vaspuragan à Izmir. Bien qu'ils aient tenté de se reformer plusieurs fois[584], le théâtre a été fermé en 1867. Comme mentionné précédemment, la soirée en hommage au poète arménien Mikael Nalbantyan le 7 janvier 1867 a marqué la fin du Théâtre de l'Orient. En raison des opinions nationalistes de Nalbantyan, l'administration ottomane a jugé cette représentation dangereuse et a décidé de fermer le Théâtre de l'Orient. Hagop Vartovyan, formé au sein de ce groupe, a fondé la même année le Théâtre d'Asie (*Asya Tiyatrosu*) avec les mêmes membres, et a commencé à mettre en scène des pièces en turc et en arménien à Gedikpaşa. Cette troupe a formé le noyau du Théâtre de l'Ottomane (*Tiyatro-i Osmani*), à qui le sultan a accordé un privilège de 10 ans (1870-1880) après l'incendie du grand théâtre Naum à Beyoğlu.

[584] Le Théâtre de l'Orient a longtemps traversé une crise financière et des divergences d'opinions au sein du groupe. Cependant, la presse arménienne était favorable à sa réouverture. Par exemple, dans le numéro 29 du journal ժամանակ (Jamanak) du 1er février 1864, l'éditeur du journal, Stephan Boğos Papazyan, annonce les dates des représentations par suite à la réouverture du Théâtre de l'Orient. *Paregentan* approche et la majorité des Arméniens résident à Péra. Le théâtre va renaître avec la communauté. Il est nécessaire de redonner vie au théâtre.



Cette carte[585] en noir montre la zone affectée par le Grand Incendie de Beyoğlu du 5 juin 1870. L'incendie a gravement endommagé les lieux de divertissement à Beyoğlu, marquant la fin du Théâtre Naum. Après cet incendie, le sultan ottoman Abdülaziz a refusé de financer la reconstruction du Théâtre Naum[586]. Contrairement à son prédécesseur, le sultan Abdülmecid, qui avait couvert tous les frais de reconstruction après trois grands incendies précédents, Abdülaziz a choisi de soutenir une nouvelle initiative en 1870 : la compagnie théâtrale de Vartovyan à Gedikpaşa.

[585] Source : archives.saltresearch.org/.

Pour les cartes des incendies d'Istanbul, on peut consulter İrfan Dağdelen : *İstanbul Yangın Haritaları* (Cartes des incendies d'Istanbul), Büyük İstanbul Tarihi, Volume 1, https://istanbultarihi.ist/32-istanbul-yangin-haritalari

[586] Pour plus de détails sur les périodes du Théâtre Naum, on peut consulter: Emre Aracı : *Naum Tiyatrosu – 19.Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası* (Théâtre Naum - L'opéra italien d'Istanbul au XIXe siècle), Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 2021.

4.4.3 Le Théâtre Vartovyan (1867-1878) – le théâtre multiculturel de l'Empire ottoman

Le théâtre Vartovyan est devenu le lieu de création d'un environnement théâtral multiculturel pour le théâtre ottoman et arménien. Presque tous les acteurs formés sur la scène arménienne d'Istanbul sont venus ici. Les prototypes d'acteurs sont très variés. Le répertoire s'adresse à tous les sujets ottomans. Des dramaturges turcs y ont été formés[587]. Le théâtre a été la voix des crises politiques et des changements de régime. Les stars, hommes et femmes, de renommée mondiale de l'Empire ottoman ont été formées ici. Les communautés de l'Empire se sont réunies dans cet espace et y ont tissé des liens. C'est également ici que les crises nationalistes se sont manifestées de la manière la plus flagrante

Après la fermeture du Théâtre de l'Orient, Vartovyan a loué le Cirque de Gedikpaşa, avec une équipe ayant acquis une maîtrise de l'art théâtral dans les quartiers et à Péra, et l'a transformé en théâtre en 1867, fondant ainsi une nouvelle troupe sous le nom de Théâtre d'Asie. Des pièces en turc et en arménien y étaient jouées. En peu de temps, il a attiré tellement de spectateurs dans ce quartier que de nombreux célèbres acteurs arméniens ont rejoint la troupe. La même année, il est passé à Üsküdar et y a organisé plusieurs représentations au célèbre Théâtre Aziziye. Ayant également remporté un grand succès là-bas, il a présenté divers spectacles préparés à Kadıköy et à Beyoğlu. Vartovyan souhaitait attirer l'attention du public d'Istanbul et gagner leur appréciation. Il a investi non pas à Péra, mais à Gedikpaşa, Üsküdar, et Kadıköy, se rapprochant ainsi du peuple[588].

L'expérience du Théâtre de l'Orient s'était terminée par une interdiction en raison de son contenu nationaliste. La mise en scène de pièces populaires en turc par Vartovyan peut être interprétée comme une mesure préventive contre le gouvernement ottoman. Le palais ottoman n'interdisait pas le théâtre en turc. De plus, le turc était la langue commune de l'Empire. Jouer des pièces en turc signifiait s'adresser à toutes les communautés de l'Empire et donc multiplier le nombre de spectateurs. Et c'est exactement ce qui s'est passé.

---

[587] Namık Kemal, Ebu Ziya Tevfik, Nazım Paşa, Ahmet Mithat et Şemsettin Sami, des écrivains puissants, ont pris la plume et écrit des pièces importantes inspirées de la vie quotidienne du peuple, assurant ainsi leur mise en scène. Ils ont pris au sérieux la production de textes littéraires et en particulier de pièces de théâtre. Namık Kemal a écrit en 1884 dans son « Mukaddime-i Celal » que l'écriture de pièces de théâtre progressait beaucoup plus rapidement que l'écriture de romans et de récits. Namık Kemal : *Celâleddin Harzemşah*, ed by Hüseyin Ayan, İstanbul, Hareket Yayınları, 1969, s. 13.

Presque tous les intellectuels turcs/musulmans de l'époque étaient des écrivains de théâtre. And, *Tanzimat*, p. 258-263.

[588] Şarasan, ibidem, pp. 21-22

En 1869, d'une part, le gouvernement Ottoman a commencé à comprendre l'importance du théâtre en tant qu'outil culturel et politique, et d'autre part, l'expérience théâtrale accumulée au cours du siècle s'est transformée en une activité professionnelle, très fréquentée et appréciée par les intellectuels, constituant un espace public moderne. À la même époque, en 1867, le palais ottoman et le trio de réformistes de Tanzimat souhaitaient créer un théâtre qui réunirait les différentes nationalités de l'Empire ottoman, telles que les Turcs, les Grecs, les Arméniens et les Bulgares, et qui représenterait la structure multilingue et multiculturelle de l'Empire[589]. Le théâtre de Vartovyan correspondait déjà à cet objectif, avec un répertoire comportant un nombre égal de pièces en turc et en arménien. Plutôt que de créer ou de chercher un nouveau groupe, le théâtre de Vartovyan a été soutenu en tant que théâtre ottoman et a obtenu une licence de dix ans (1870-1880). Avec un répertoire principalement composé de pièces en arménien et en turc, et en intégrant dans les années suivantes des acteurs musulmans et des œuvres écrites par des auteurs musulmans, le théâtre de Vartovyan deviendra le premier théâtre professionnel s'adressant à tout le public de l'Empire ottoman et d'Istanbul. Le sultan y a accueilli ses invités[590].
Il est arrivé un moment où tous les employés du théâtre arménien de Turquie se sont réunis dans l'équipe de Vartovyan (1874). Vartovyan a fait venir un instructeur de France et a également commencé à travailler sur l'opérette. L'histoire de dix ans du théâtre de Vartovyan a été un lieu où chaque point de rupture du théâtre nationaliste arménien pouvait être clairement observé. Par exemple, la diminution du nombre de pièces en arménien dans le répertoire au fil du temps offre de nombreuses données pour comprendre l'évolution du nationalisme[591].

[589] And, *Osmanlı Tiyatrosu*, p. 54

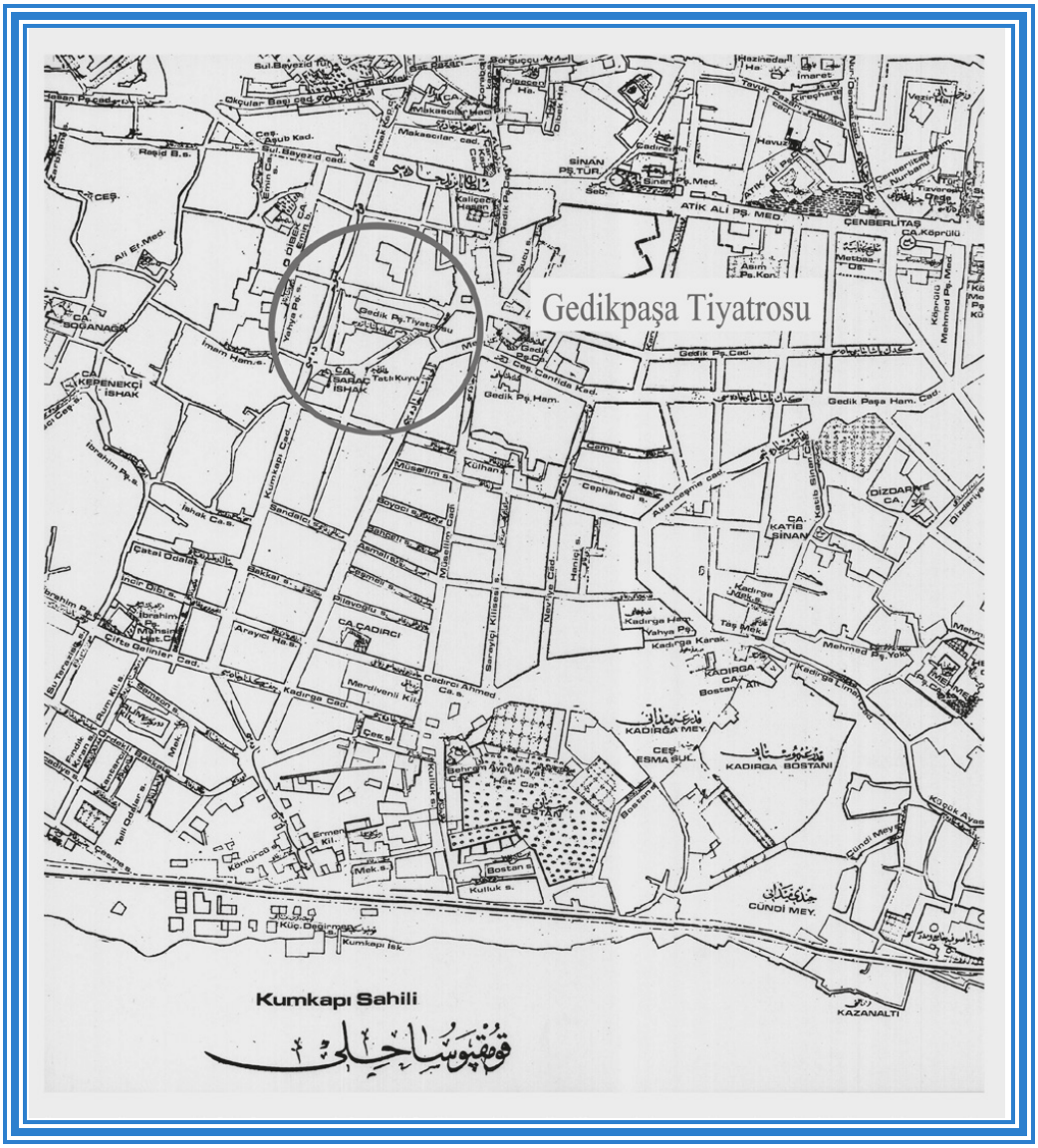
[590] Avant la guerre russo-ottomane de 1876, lorsqu'une délégation comprenant des représentants britanniques et des diplomates de haut rang tels que Lord Salisbury est venue à Istanbul pour négocier, le théâtre Vartovyan leur a offert trois représentations à Gedikpaşa. Şarasan, ibidem, p. 21

[591] Pars Tuğlacı a noté dans sa chronologie toutes les pièces et dans quelle langue elles ont été jouées. Pour une étude sur ce sujet, on peut consulter : Fırat Güllü : *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi* (La Compagnie Vartovyan et les Nouveaux Ottomans : Une Initiative Théâtrale Politique Multiculturelle Propre à l'Empire Ottoman), bgst yayınları, İstanbul, 2008

		
Mari Karayan (Mari Nıvart) (1853 – 1884)	**Aznif Hraçya (1853 – 1920)**	**Merope Kantarcıyan (Siranuş) (1857 – 1932)**
		
Arusyak Papazyan (1841 – 1807)	**Verkine Karakaşyan (1856 – 1933)**	**Astğig Kantarcıyan (Maryam Astğig) (1852-1884)**

Les femmes stars du théâtre dans l'Empire ottoman

La scène théâtrale ottomane du XIXe siècle comptait un grand nombre de femmes actrices. Bien que les actrices arméniennes soient majoritaires, on comptait également des actrices grecques et bulgares. Comme il était interdit aux femmes musulmanes de monter sur scène, certaines d'entre elles se produisaient sous des noms arméniens. Le puissant mouvement de libération des femmes d'Istanbul a grandement contribué à cette dynamique.



Sur la carte d'Ayverdi de 1875, le théâtre Gedikpaşa[592]

[592] Ekrem Hakkı Ayverdi (ed.) : *19. Asırda İstanbul Haritası* (Carte d'Istanbul du 19e siècle), İstanbul: Şehir Matbaası, 1958, p. 30



Affiche de la production du « *Osmanlı Tiyatrosu* » (le Théâtre des Ottomans), *Kızıl Köprü* (Le Pont Rouge) en 1884. Croquis du théâtre de Gedikpaşa et dessin montrant l'intérieur du bâtiment. L'emblème du théâtre ottoman.

Source des images[593]

[593] Gökhan Akçura : « Afişlerde Tiyatro » (Le théâtre dans les affiches), Skylife, 1994, p. 30. Merve Arslan Çinko, ibidem, pp. 6-30

4.4.4 Le Théâtre Mağakyan (1872-1873) – le théâtre nationaliste confiné à Ortaköy

La troupe de Vartovyan avait intégré tous les acteurs, metteurs en scène et écrivains compétents, obtenu une licence de dix ans du sultan et commencé à s'adresser au public d'Istanbul avec un répertoire théâtral multilingue. En réalité, cela signifiait mettre tous les acteurs arméniens formés au service du théâtre ottoman. Selon Şarasan, Bedros Mağakyan, considérant Vartovyan comme un ennemi de l'existence du théâtre arménien, n'a jamais eu de bonnes relations avec lui[594].

Selon lui, le théâtre fondé par Bedros Mağakyan, qui défendait « entièrement les valeurs arméniennes », a connu une période courte mais splendide dans le quartier d'Ortaköy. Les noms des pièces et les affiches des spectacles à Ortaköy étaient uniquement en arménien[595]. En fait, on pourrait dire que Mağakyan voulait créer un système similaire à celui de Vartovyan, mais en arménien, avec une troupe compétente et une mise en scène de premier ordre. De même, il s'efforçait de produire des œuvres originales en arménien et de réaliser des traductions en arménien[596]. De nombreux acteurs formés, tels qu'Atamyan, Sisak, Mınakyan, Tıryants, Hraçya, Siranuş, et Asdik, faisaient partie de la troupe de Mağakyan. Ce théâtre est resté un théâtre de quartier. Selon Şarasan, il a été de courte durée en raison de la douleur des familles artistiques et aristocratiques d'Ortaköy, qui ont été plongées dans le deuil après des décès très douloureux[597].

4.4.5 Le Théâtre Bengliyan (1877–1887) – opérettes de synthèse entre l'orient et l'occident

Le Théâtre Bengliyan occupe une place très spéciale dans l'histoire du théâtre ottoman-arménien, car il ne s'occupait que d'opérettes. Bien qu'établi à Istanbul, il a connu ses jours les plus glorieux à Edirne, en Grèce, à Izmir et en Égypte. Şarasan a déclaré que les décors, les costumes

---

[594] Şarasan, ibidem, p. 24.

[595] Şarasan, ibidem, p. 24.

[596] Le travail de traduction des classiques européens en arménien avait également impliqué les élèves des écoles arméniennes d'Istanbul. Par exemple, dans le numéro 12 du journal Ժամանակ (Jamanag) du 8 juin 1863, un élève de l'école Sahakyan de Samatya (Apisoğom Karibyan) a traduit une pièce du français vers l'arménien pour qu'elle soit jouée. La pièce s'intitule « Bonsoir Monsieur Pantalon » (une opérette comique en un acte de MM Lockroy et de Morvan, dont la première a eu lieu à Paris le 19 février 1851). L'éditeur du journal, Stepan Boğos Papazyan, a écrit que si on les soutenait, les élèves feraient davantage de traductions.

[597] Şarasan, ibidem, p. 25

et les mises en scène de ce groupe étaient comparables aux meilleures opérettes d'Europe[598]. Le professeur de musique de la troupe était Serovpe Bengliyan (1835-1900), tandis que le maître de ballet était Mardiros Mınakyan (1839-1920), qui devint plus tard instructeur au *Darülbedayi* (Théâtres Municipaux Ottomans) fondé en 1914. La renommée croissante du Théâtre Bengliyan doit beaucoup aux compositions musicales de Dikran Çuhacıyan (1837-1898). En plus de mettre en scène des œuvres classiques de compositeurs tels qu'Offenbach et Donizetti, la troupe a présenté des opérettes telles que *Leblebici Horhor*, *Arif* et *Köse Kâhya*, qui sont encore mémorables aujourd'hui. Ce groupe de théâtre est devenu très célèbre dans les Balkans et en Égypte, portant l'héritage du théâtre arménien dans ces territoires.

4.4.6 Le Théâtre Fasulyacıyan (1880–1885) – alliance avec le Pacha ottoman à Bursa

Le Théâtre Fasulyacıyan, fondé à Bursa, a prospéré grâce au soutien d'Ahmet Vefik Pacha, le gouverneur de Bursa et grand amateur de théâtre, ainsi qu'à l'appui du public. Cette troupe théâtrale est devenue la plus durable en Anatolie. Tovmas Fasulyacıyan (1843-1901 ou 1903), bien que possédant des acteurs de second ordre et une scène modeste, a parfois reçu le soutien d'acteurs importants. Les pièces étaient jouées en turc car les Arméniens de Bursa ne parlaient pas arménien. Fasulyacıyan a débuté la vie théâtrale à Bursa avec les comédies de Molière, adaptées par Ahmet Vefik Pacha, et ces œuvres conservent encore aujourd'hui une place importante dans la littérature turque[599].

4.4.7 Le Théâtre Mınakyan (1885–1908) – crise nationaliste, criminalisation et changement de régime

La scène arménienne ottomane a connu ses jours les plus tumultueux politiquement durant cette période. Le théâtre arménien et turc était interdit, et l'acteur Mınakyan a vécu à une époque où le sultan Abdülhamid II avait fermé l'espace public au théâtre, ne laissant que son palais de Yıldız comme lieu de représentation. Pendant cette période, jouer des pièces en arménien à Istanbul était presque impossible. En 1881, la municipalité a interdit l'usage de langues autres que le turc

[598] Benglian a connu un grand succès, même à l'étranger, en réunissant des acteurs de premier plan tels que Siranuş, les sœurs Karakaşyan Şazik, Asdğik, Bisdos Araksiya, Ağavni Zabel, Mınakyan, Güreğyan, Kuyumcuyan, Y. Benliyan, Tıryants et Çaprast. Şarasan, ibidem, p. 25

[599] Şarasan, ibidem, p. 27

au théâtre à Üsküdar et Kadıköy[600]. L'administration ottomane de la censure, avec ses inspecteurs envoyés au théâtre, ses interdictions et son mentalité réactionnaire, non seulement a supprimé le droit de jouer des pièces en arménien, mais a également profondément ébranlé le théâtre turc à Istanbul. Ainsi, entre 1904 et 1906, les travailleurs du théâtre ont été contraints de vivre dans des conditions épouvantables et dans une pauvreté incroyable[601].

Avec la proclamation de la deuxième Constitution en 1908, une nouvelle ère s'est ouverte pour la scène théâtrale. Malgré un discours politique libéral, les acteurs arméniens avaient déjà quitté Istanbul. Cependant, le théâtre a continué à être utilisé comme un instrument géopolitique du nouveau régime, servant de plus en plus le nationalisme turc. Le théâtre arménien, quant à lui, s'était retiré de l'espace public. La scène théâtrale ottomane était de nouveau multiculturelle, mais elle n'était pas culturellement pluraliste.

5. L'Empire ottoman utilisant le théâtre moderne à des fins géopolitiques

Dans les politiques culturelles de l'administration ottomane, le théâtre européen a occupé une place importante. L'administration ottomane, comme les leaders d'opinion de la communauté arménienne ottomane, a utilisé le théâtre pour servir ses propres objectifs géopolitiques. Elle a investi dans le théâtre pour améliorer l'image de l'Empire, mener des relations diplomatiques et rendre visibles les réformes. Ce faisant, elle a tiré parti de l'expertise et des compétences de la communauté arménienne de l'Empire. En même temps, elle a répondu à la demande de la société pour que le théâtre européen acquière un caractère local.

Les politiques culturelles du Palais et de la communauté arménienne ottomane, en particulier, étaient en réconciliation et en conflit dans le processus d'adoption du théâtre moderne à Istanbul. Le palais ottoman a développé et mis en œuvre des projets pilotes en établissant des collaborations. Dans le cadre des politiques culturelles de la période de réforme officiellement lancée par le décret de Tanzimat en 1839, les lieux de théâtre ont été planifiés pour être ouverts non seulement aux élites, mais à tous les sujets ottomans. Comme discuté dans le chapitre précédent, la popularisation du théâtre était une tendance mondiale. De plus, les intellectuels ottomans et l'opposition ottomane ont rapidement agi pour exploiter le théâtre comme puissance

[600] And, ibidem, p. 97

[601] Şarasan, ibidem, p. 28

douce. Le théâtre était l'un des sujets les plus importants à l'ordre du jour des intellectuels ottomans et de l'administration ottomane. Dans l'Empire ottoman également, il est devenu un outil pour les revendications nationalistes, les mouvements antimonarchiques et la modernisation.

5.1 La Puissance Douce maintenant entre les mains du Sultan

La proximité géographique de l'Empire avec l'Europe, les relations commerciales et culturelles des sujets non musulmans de l'Empire avec l'Europe, le fait que l'Europe était le territoire de circulation des sujets ottomans (et vice versa), et leur familiarité avec le mode de vie occidental et la culture du divertissement ont rendu cette ouverture plus accessible et ont encouragé l'Empire à s'adapter au monde qui l'entourait. Comme nous l'avons souligné auparavant, la ville abritait une grande variété de formes de théâtre traditionnel, des troupes étrangères résidentes, des troupes de théâtre européennes et caucasiennes en tournée, ainsi que des troupes de théâtre modernes des sujets ottomans. Les salles et les places étaient remplies de spectateurs de tous horizons. Les nouvelles théâtrales figuraient dans les périodiques, suscitant des discussions autour de cette nouvelle forme, informant sur les événements et encourageant les amateurs de théâtre à se familiariser avec les formes occidentales.

La scène théâtrale était spatialement diverse, le théâtre étant présent partout : en plus des lieux traditionnels de théâtre ottoman tels que les cafés, les places, les théâtres d'été et les lieux de loisirs, des bâtiments de théâtre de style occidental ont commencé à apparaître à côté des représentations théâtrales dans les ambassades. Il y avait une diversité en termes de langue et d'identité ethnique : turc, grec, arménien, polonais, bulgare, ladino, et d'autres langues des communautés ottomanes, ainsi que l'italien et le français. Le contenu était diversifié : le public d'Istanbul se voyait offrir un riche répertoire de classiques mondiaux, d'œuvres originales, de pièces improvisées, de comédies musicales, de vaudevilles et d'opérettes, des pièces sur la vie quotidienne et les événements historiques.

L'adoption et la promotion du théâtre moderne dans l'Empire ottoman au niveau de l'État (les Sultans et la Sublime Porte) ainsi qu'au niveau sociétal (les communautés ottomanes et les intellectuels) ont créé une belle époque dans la ville

5.2 Les Sultans ottomans comme Ministres de la Culture

Pendant la période de Tanzimat, le sultan Abdülmecid (1823-1861), le sultan Abdülaziz (1830-1876) et les hommes de Tanzimat, qui ont agi comme Ministres de la Culture en façonnant les politiques culturelles de l'Empire, ont investi dans le théâtre moderne dans le cadre de leurs réformes et tentatives de modernisation. Le gouvernement ottoman, longtemps méfiant à l'égard des idées occidentales pénétrant l'Empire ottoman, a ouvert la porte au théâtre moderne, qui était la voix des modes de vie occidentaux et, plus important encore, des nationalismes émergents pénétrant rapidement l'Empire pour faire partie de la puissance montante de l'Europe.

Le sultan Abdülmecid a maintenu le théâtre dans un espace limité, à Péra/Galata. Sous le règne du sultan Abdülaziz, le théâtre moderne s'est étendu au-delà de Péra/Galata et a été institutionnalisé dans les quartiers musulmans d'Istanbul ; il s'est ramifié à travers la ville, créant un réseau théâtral autour de la ville. Cette période a continué jusqu'au règne du sultan Abdülhamid II en 1876. Avec l'augmentation des crises politiques de l'Empire liées au nationalisme, l'existence du théâtre moderne dans la sphère publique, en tant que champ de création de l'opinion publique et de débat politique, a été interdite, et il a été isolé dans le palais de Yıldız sous le strict contrôle du sultan.

5.3 Création d'un district européen : Péra/Galata

Après l'échec du siège de Vienne en 1683, une longue période de déclin a commencé pour l'Empire ottoman. L'une des plus grandes puissances du monde s'est lentement métamorphosée en « l'homme malade » de l'Europe. L'Empire est tombé de la Ligue des Puissances dans un monde en mutation, de plus en plus dominé par le nationalisme après la Révolution française et par les nouveaux modes de production après la Révolution industrielle (1760-1840). L'Empire avait du mal à exercer un contrôle sur le mélange volatile de religion et d'ethnicité. Parallèlement à cela, les rivalités professionnelles entre les communautés ethniques et religieuses se sont accrues. L'équilibre des pouvoirs entre les grecs et les arméniens, les juifs et les musulmans dans les métiers a changé[602]. Traditionnellement, la société urbaine d'Istanbul était organisée sur une base communautaire. La population de la même religion et du même arrière-plan ethnique vivait dans les mêmes quartiers, pratiquant la même foi et parlant la même langue. Le turc, l'arménien, le grec

[602] Le Tarnec et Seni, ibidem, p. 13

et l'espagnol/ladino faisaient d'Istanbul une ville polyphonique. La ville avait une structure fragmentée basée sur les communautés de l'Empire, les *millets*. La hiérarchie sociale était répartie selon les membres de la communauté, les musulmans occupant le sommet de l'échelle et les chrétiens et les juifs ayant un statut inférieur. Au début du 19ème siècle, le caractère compartimenté des quartiers a commencé à se dissoudre en faveur des valeurs du marché.

Les élites des communautés ottomanes ont quitté leur quartier. Ils ont commencé à se rassembler à Péra et à Galata, autour des légations étrangères, une population cosmopolite dont l'échelle financière et la prééminence culturelle augmentaient de jour en jour. En tant qu'ancienne colonie génoise au XIIIe siècle, Péra/Galata était un district destiné à accueillir les émissaires, les consuls, les ambassadeurs et autres drogmans de l'Europe chrétienne. Au XIXe siècle, il est devenu le district où il fallait résider pour maintenir son rang. À tel point que le sultan lui-même, le sultan Abdülmecid (1839-1861), a quitté son ancien palais de Topkapı dans Istanbul musulmane et s'est installé dans sa nouvelle demeure à Beşiktaş, au palais de Dolmabahçe, très proche du district de Péra/Galata[603]. Le sultan, amateur de formes de divertissement occidentales et fondateur du légendaire Théâtre Naum, allait bientôt y faire construire un théâtre de palais. Le district de Péra/Galata et le Théâtre du Palais de Dolmabahçe, qui allaient devenir le berceau du théâtre moderne, étaient le produit d'une métamorphose urbaine ou d'un urbanisme. C'était une partie de la stratégie pour l'idéal de construire un Empire adapté à l'ère moderne et capable de rivaliser avec les « États-nations homogènes » en Europe.

[603] Le Tarnec et Seni, ibidem, pp. 15-16



Plan guide du quartier de Galata par Jacques Pervititch (1877-1945), qui a dessiné les plus belles cartes d'Istanbul (source : archives.saltresearch.org).

L'Empire ottoman, avec ses structures stables, pétrifiées dans sa superbe, a commencé à abandonner sa structure rigide dans les premières années du XIXe siècle après avoir eu du mal à empêcher les idées modernes apportées par la Révolution française et balayant le monde d'infiltrer l'Empire pour faire partie du Cercle afin de survivre. Les pertes de territoires et les échecs militaires ont forcé les Ottomans à s'ouvrir aux influences occidentales. Les réformes ont été imposées comme la seule solution pour prévenir la destruction. Le déclin et le démembrement, d'une part, l'ouverture vers l'Occident et les réformes, d'autre part, ont apporté des changements radicaux dans les mentalités, la vie quotidienne, les institutions et la ville[604].

5.4 Réaliser des réformes pour faire partie de la Ligue des États puissants

Les fondations institutionnelles des réformes ont été posées en 1839 par l'Édit de *Gülhane*, présenté aux hauts dignitaires de l'État. Cette promulgation inaugure l'ère du Tanzimat, souvent qualifiée d'années libérales de l'Empire. L'Édit déclarait l'égalité de tous les sujets de l'Empire sans distinction de religion ou de nationalité. Il décrétait que la justice était la même pour tous les sujets de l'Empire. Le désir de changement prenait l'Europe comme modèle et s'employait à la centralisation administrative, l'unification des droits fondamentaux, la laïcisation de la loi, la laïcisation de l'enseignement et la réorganisation de l'armée.

5.5 Les acteurs – Les Hommes du Tanzimat

Connus sous le nom des « Hommes de Tanzimat », les trois grands vizirs étaient les architectes du Tanzimat : Mustafa Reşit Paşa (1802-1857), Âli Paşa (1815-1871) et Fuad Paşa (1815-1869). Les vizirs réformistes étaient des hommes engagés dans la difficile mission de lutter contre la pétrification de leur société et les acteurs principaux qui ont mis l'Empire sur la voie de la modernisation. Tous trois avaient passé une longue période à Paris durant leurs carrières diplomatiques, familiers avec la culture européenne et compétents en langues européennes. Ils étaient les instigateurs de l'idée de créer un Théâtre Impérial incluant toutes les nations de l'Empire ottoman et ont posé les premières pierres pour qu'Istanbul devienne un centre théâtral. Tandis que Reşit Paşa était proche de l'Ambassadeur britannique d'Istanbul, Âli et Fuad Paşas, contrairement à leur mentor, étaient proches de l'Ambassadeur français. En raison de leurs orientations politiques

[604] Le Tarnec et Seni, ibidem, pp.19-20

et des développements politiques, l'influence de la France était à son apogée à Istanbul en 1856. Pendant la guerre de Crimée (1853-1856), qui a changé la trajectoire des réformes et l'orientation culturelle de la ville, Napoléon III (1808-1873) a envoyé des troupes pour combattre à Sébastopol afin de soutenir les Ottomans, fournissant deux fois plus de soldats que les Anglais. Aux côtés de l'armée ottomane, ces troupes ont vaincu les Russes, et le sultan Abdülmecid a exprimé sa gratitude envers la France sans réserve[605].

5.6 Guerre de Crimée - la deuxième réforme : plus de lieux pour le théâtre

La guerre de Crimée (1853-1856) entre la Russie et l'Empire ottoman, la Grande-Bretagne et la France s'est terminée par la défaite de la Russie. La Russie, qui avait été victorieuse contre l'Empire ottoman, notamment sur le front oriental, a été vaincue par les Français en Crimée et également par la puissance navale britannique. À la suite de cette guerre, l'influence de la France et de l'Angleterre sur l'Empire ottoman a augmenté. La France a été victorieuse en raison de la « Question des Lieux Saints » qui a émergé avec les demandes de la France pour la réaffirmation des droits des catholiques et les demandes de la Russie pour la réaffirmation des droits des orthodoxes dans l'Empire ottoman. L'Empire ottoman a exigé de reconnaître et de faire respecter les droits égaux de ses citoyens non musulmans, de ne pas traiter négativement les chrétiens, d'établir des tribunaux mixtes et de ne pas taxer les sujets chrétiens. Le but principal de cet Édit était de réaffirmer l'égalité des sujets sans distinction de religion ; plusieurs de ses clauses traitaient de nouvelles orientations économiques. L'Empire ottoman, l'un des vainqueurs de la guerre sur le papier, s'est en fait retrouvé dans une dévastation financière, et son besoin de capitaux européens a augmenté. L'Édit de Réforme, proclamé à la fin de la guerre de Crimée en 1856, a joué un rôle significatif dans les mouvements de réforme ottomans et a insufflé l'énergie de la victoire dans les réformes et la modernisation. Il a également marqué la pénétration du capitalisme occidental dans les marchés ottomans. L'Empire a décidé d'utiliser les sciences, les arts et le capital de l'Europe[606]. L'Édit visait à accorder la citoyenneté ottomane à tous les habitants de l'Empire et à garantir l'égalité devant la loi, quelle que soit la religion. Avec l'Édit, les idées libérales circulant en Occident sont entrées dans l'Empire ottoman, et il est devenu plus facile pour les communautés ottomanes d'ouvrir

[605] Le Tarnec et Seni, ibidem, p. 22

[606] Edhem Eldem et al: ibidem, p. 139.

leurs écoles communautaires. Les étudiants diplômés des écoles communautaires arméniennes étaient notamment parmi les fondateurs de la scène théâtrale moderne à Istanbul. Une autre évolution significative a été le début des Constitutions des communautés ottomanes. Les Constitutions arméniennes de 1860 et 1863 étaient l'une des déclarations de bonnes intentions de la Sublime Porte à l'Occident pour montrer que l'administration des communautés non musulmanes pouvait fonctionner sous le contrôle de l'État ottoman sans ingérence étrangère[607].

La guerre de Crimée a également surmonté la réticence européenne à investir en Turquie, principalement dans le secteur bancaire. Cette période a marqué le début des investissements européens dans la capitale ottomane par l'intermédiaire des Levantins, des Grecs, des Juifs ou des banquiers arméniens. Ils ont investi et habité à Péra/Galata, où les élites de ces communautés s'étaient installées[608].

5.7 Municipalité moderne – la commission d'urbanisme

La population européenne arrivée en ville pendant la guerre de Crimée a transformé Istanbul. Tandis que la guerre faisait rage aux portes de Sébastopol, une élite internationale colorée parcourait les rues d'Istanbul, déjà multiculturelle : princes européens, officiers de haut rang, et journalistes venus en tant qu'observateurs de guerre… La péninsule historique, la région de Suriçi et la ville musulmane ne pouvaient pas accueillir ces visiteurs. Les seuls lieux pouvant accueillir les visiteurs chrétiens étaient Péra et Galata. De plus, après les révolutions antimonarchistes de 1848, de nombreuses personnes sont venues à Istanbul depuis l'Europe. De nombreux groupes d'Italie, de France et d'Allemagne se sont installés dans la ville ou y ont séjourné longtemps, et parfois des artistes européens célèbres sont venus à Istanbul avec eux. Cependant, les conditions dans cette zone devaient être améliorées et organisées selon les normes européennes : l'éclairage des rues, l'ouverture de lieux de divertissement, le nettoyage des rues des chiens, des animaux utilisés pour le transport, des commerçants vendant des aliments à l'air libre, la rénovation des routes, le renforcement des infrastructures, etc. Ayant intégré le réseau bancaire européen, les financiers de Galata exigeaient que le district ait une image occidentalisée. En réponse, la Sublime Porte a mis en œuvre une réforme municipale modélisant l'urbanisme européen. Une commission

[607] Beşiryan, ibidem, p. 36

[608] Le Tarnec et Seni, ibidem, p. 34

d'organisation de la ville a été établie en mai 1855 : la Commission d'Urbanisme. Elle était composée principalement de résidents reflétant la démographie cosmopolite de la région : présidée par Emin Muhsin Efendi, elle comprenait Antuan Alyon, Camondo, Hüseyin Hüsam, Rovelaki, Ferhad, Mıgırdiç, Harmanos Veledi Yusuf, Mehmed Salih, Franko Ben Bericole et Refik Mustafa[609]. La Commission a choisi les quartiers de Galata, Péra et Tophane comme zones expérimentales. Ces districts étaient le secteur pilote où les initiatives de rénovation ottomanes seraient testées. De 1855 à 1865, la commission de réforme municipale a réussi à donner un nouveau visage à la zone expérimentale[610]. Les travaux publics de la Commission comprenaient la détermination des itinéraires routiers, l'ouverture de nouvelles routes, l'amélioration des routes existantes, le pavage des trottoirs, la proposition de nouvelles méthodes de pavage des rues, l'éclairage du Beyoğlu (*Cadde-i Kebir*), et la collecte régulière des déchets. Concernant les mesures financières, elle a développé des réglementations pour collecter des taxes sur le bétail et les voitures afin de générer des revenus pour la *Şehremaneti* (Administration de la Ville) et de garantir la contribution des ménages et des commerçants aux coûts engagés pour l'amélioration des rues[611].

Avec la transformation des districts de Galata et de Péra, une structure en trois blocs d'Istanbul est devenue évidente : Péra et Galata européennes, Istanbul musulmane dans le *Suriçi*, et le côté asiatique de la ville ressemblant plus à une station balnéaire. Ces deux derniers ne brillaient pas encore autant que le premier et n'étaient pas la scène des investissements en occidentalisations. Péra et Galata sont devenus le centre de la culture du divertissement et du théâtre de l'Empire ottoman en voie d'occidentalisation, et ce processus expérimental dans le théâtre moderne a été personnellement dirigé et supervisé par le sultan ottoman Abdülmecid.

5.8 Théâtre moderne local – mise en œuvre contrôlée

Le théâtre moderne, la voix de la civilisation européenne, la puissance douce du nationalisme jusqu'alors évité, a été adopté pendant la période de réforme et autorisé de manière

[609] Tarkan Oktay : *Tanzimat'tan XXI. Yüzyıla İstanbul'un Yönetimi* (La gouvernance d'Istanbul du Tanzimat au XXIe siècle), Büyük İstanbul Tarihi, Vol III, 2015, p. 144 https://istanbultarihi.ist/81-tanzimattan-xxi-yuzyila-istanbulun-yonetimi#sdfootnote17sym

[610] Le Tarnec et Seni, ibidem, pp. 35-36

[611] Oktay, ibidem, p. 146

contrôlée dans une région spécifique : Péra et Galata[612]. Sa pénétration dans la ville a eu lieu dans cette zone expérimentale par le Palais et sous son contrôle. Dans ce contexte, le palais de Dolmabahçe n'était pas seulement un centre administratif mais aussi un lieu où les politiques culturelles étaient déterminées. Cette politique culturelle a abouti à l'ouverture de deux centres symboliques : le Théâtre Naum (1844-1870)[613], géré par le sultan sous contrat avec une licence sous certaines conditions, qui a formé les acteurs locaux, accueilli divers événements philanthropiques et est finalement devenu un espace partagé par l'entourage du sultan et une communauté locale de plus en plus diversifiée ; et le Théâtre du Palais de Dolmabahçe (1859)[614], le premier centre théâtral établi par le sultan où il a accueilli plusieurs troupes italiennes et françaises avec un répertoire classique ainsi que contemporain européen[615].

5.8.1 Théâtre Naum (1844-1870) – le premier théâtre impérial

Michel et Joseph Naum, deux Levantins catholiques d'Istanbul, ont fondé le théâtre Naum. En 1852, le sultan accorda une licence de dix ans à ces deux entrepreneurs pour mettre en scène des pièces de théâtre et des opéras en langues étrangères dans la région et superviser les initiatives de théâtre moderne. Non seulement des pièces de théâtre, mais aussi des divertissements de style occidental, des invitations, des célébrations et des bals y étaient organisés. Outre son aspect commercial, le Théâtre Naum représentait le prestige du sultan ottoman en tant que mécène. En conséquence, après les incendies[616] qui détruisirent plusieurs fois le Naum Tiyatrosu, le sultan Abdülmecid et le grand vizir Mustafa Reşit Paşa financèrent à chaque fois la reconstruction, visant à construire un théâtre capable de rivaliser avec ses homologues européens. Lors de ses rénovations, il accueillit des dirigeants européens et eut une importance diplomatique.

---

[612] Pour les investissements de l'Empire au Caire, en Égypte, dans ce contexte on peut consulter Adam Mestyan, ibidem.

[613] Le Naum Theater était également connu sous les noms de *Théatre de Péra, Théatre Italien Naum* et *Théatre Impérial Naum*.

[614] Pour une compilation détaillée du théâtre du palais de Dolmabahçe, on peut consulter : Yavuz Pekman : Dolmabahçe Saray Tiyatrosu (Théâtre du palais de Dolmabahce) in *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi* (Les théâtres d'Istanbul d'hier à aujourd'hui Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş et environs), Volume II, Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, pp. 45-52

[615] Süloş, ibidem, p. 438.

[616] Il y a eu trois grands incendies : 1831, 1848 et 1870. Après chaque incendie, de nouvelles maisons ont été construites dans le quartier et l'infrastructure urbaine a été renouvelée. Mestyan, ibidem, p. 83.

Bien que son répertoire soit multilingue et que, dès les années 1850, principalement pour des raisons commerciales, Naum fit la publicité de son théâtre en turc ottoman, arménien, grec et italien pour inviter un public diversifié dans leurs langues respectives. Sur scène, le turc ottoman était utilisé dans des hymnes au sultan Abdülmecid ou dans les célèbres chansons orientales[617].

Les communautés réservaient probablement certains jours pour leurs activités. Par exemple, le groupe de théâtre Hekimyan a joué *La Fille du Meunier* de Séraphin Manasse en arménien en mars 1862[618]. Le Journal de Constantinople a commenté l'« élégance éclatante » des femmes arméniennes, rendant la salle de théâtre brillante[619]. Probablement, les habitués de la région de Péra et de Beyoğlu étaient également les membres élites, riches et de la classe supérieure de la communauté arménienne. Encore, lors d'une soirée du 25 avril, une tragédie de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan *Prince suicidé* fut jouée pour la communauté[620]. Péra était alors l'un des lieux populaires pour les événements philanthropiques. De tels événements étaient organisés sous forme de journées/nuits de poésie, de théâtre et d'opéra au Naum. En 1868, le 22 mars, une pièce arménienne fut mise en scène au profit de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, et toute la communauté arménienne était censée participer à cet événement qui commençait à midi et se prolongeait tard dans la nuit[621]. Pendant la saison 1870, l'opéra *Arşak* (Arsace) de Dikran Çuhacıyan (1837-1898) fut joué en format de concert[622].

Ces deux lieux ont aidé à créer une image positive de l'Empire en mettant en œuvre les réformes et en modernisant, et ont été fonctionnalisés dans la diplomatie publique et internationale. C'était un espace public émergent puissant, un moyen de créer l'opinion publique et un espace pour introduire et exhiber la modernisation dans la société ottomane. Lorsque l'opinion publique (*efkar-ı umumiye*) est devenue une puissance, le théâtre européen était un espace pour créer et gérer l'opinion publique. Le sultan Abdülmecid, qui avait sa loge au Naum, allait au théâtre, emmenait les *şehzades* (princes) avec lui et divertissait ses invités étrangers, malgré les protestations

[617] Mestyan, ibidem, p. 328.

[618] Mestyan, ibidem, p. 164.

[619] Journal de Constantinople, March 26, 1862, p. 300.

[620] Journal de Constantinople, April 3, 1862, p. 300.

[621] La Turquie, March 19, 1868, p. 329.

[622] Aracı, ibidem, p. 359.

publiques : les musulmans étaient interdits d'aller dans les lieux de théâtre modernes, considérés comme moralement et culturellement inappropriés.

Le théâtre Naum fut fermé sous le règne du sultan Abdülaziz (1830-1876) après le dernier incendie. Le sultan n'a pas financé Naum cette fois-ci, et les activités du Théâtre du Palais de Dolmabahçe furent restreintes pour des raisons économiques. La politique culturelle du nouveau sultan concernant le théâtre moderne était différente ; il déplaça les travaux expérimentaux dans la région de Péra/Galata vers le district de Suriçi habité par les musulmans de la ville et soutint les arts du spectacle traditionnels. Les Arméniens ottomans étaient devenus compétents dans le théâtre moderne en tant qu'acteurs, actrices, metteurs en scène, entrepreneurs et écrivains pendant cette période. Pendant son règne, il y avait deux troupes arméniennes professionnelles actives : le Théâtre Vartovyan (1867-1878) mettant en scène des pièces en turc et en arménien et le Théâtre Mağakyan (1872-1873) mettant en scène des pièces en arménien. Sous le règne d'Abdülaziz, comme nous le discuterons dans la section suivante, une politique culturelle fut développée avec deux objectifs : amener le théâtre moderne dans les quartiers musulmans et rendre le théâtre moderne accessible aux classes moyennes ou inférieures vivant en dehors des districts de Péra/Galata, lever l'interdiction pour les musulmans d'aller au théâtre et soutenir la dramaturgie en turc. Il accorda une licence à Hagop Vartovyan pour mettre en scène des pièces de théâtre bilingues au Théâtre Gedikpaşa en turc et en arménien. Le Palais utilisa également des sous-traitants, permettant ainsi le théâtre moderne tout en le supervisant.

Encadré - Qui doit aller au théâtre à Beyoğlu ?

Le 12 mars 1866, Istepan Papazyan, fondateur et rédacteur en chef du journal *Jamanak*, a publié un avertissement concernant la culture théâtrale en plein essor parmi les jeunes Arméniens, exprimant ses préoccupations quant à l'influence de la culture des divertissements à Beyoğlu. Dans ses propos, il reflète les sentiments d'une partie importante des habitants d'Istanbul à cette époque.

Le même jour, la troupe de théâtre de l'Association Philanthropique d'Ortaköy a joué au Théâtre Naum une pièce intitulée *Joseph le Belle*, écrite par Tovmas Terziyan, qui mettait en scène une histoire tirée de la Bible. Cette représentation en arménien a été suivie d'une récitation par Arusyak, la première star féminine de l'Empire ottoman. Arusyak a lu un poème de Mıgırdiç Beşiktaşlıyan et a exprimé son soutien à la prospérité du Théâtre de l'Orient (*Arevelyan Tadron*), dirigé par Srabyon Hekimyan, appelant à son soutien. Tous les notables arméniens étaient présents dans la salle, et Arusyak a invité l'ensemble de la communauté à soutenir Hekimyan.

Cependant, Papazyan n'était pas du même avis. Il pensait qu'il ne fallait pas encourager le grand public à aller au théâtre. Selon lui, seuls les «personnages importants» résidant à Beyoğlu devaient être invités à assister aux représentations théâtrales, pour éviter qu'ils ne fréquentent des lieux indésirables. Pour Papazyan, ces personnes pourraient recevoir une leçon de morale au théâtre et en ressortir enrichies. En revanche, il déconseillait aux jeunes Arméniens vivant à Kumkapı, Samatya ou Üsküdar de se rendre au théâtre, pour des raisons à la fois morales et économiques.

Papazyan soulignait que, du fait des difficultés d'accès à Beyoğlu, ceux qui assistaient aux représentations étaient souvent contraints de loger à l'hôtel, ce qui représentait une dépense considérable, autour de 60 à 70 lira à chaque fois. Cela, selon lui, allait à l'encontre des principes d'économie. De plus, il craignait que les jeunes, sous prétexte d'aller au théâtre, finissent par fréquenter des lieux de mauvaise réputation.

5.8.2 Tiyatro-i Osmani (1870-1880) - Un lieu partagé pour les Ottomans

Le deuxième projet pilote ou mise en œuvre contrôlée pour le sultan fut le Théâtre Gedikpaşa de Hagop Vartovyan. Comme nous l'avons mentionné précédemment, en 1870, le Théâtre Gedikpaşa obtint une licence du gouvernement ottoman pour dix ans pour mettre en scène toutes les productions arméniennes et turques dans la ville, et le groupe fut renommé Tiyatro-i Osmani. Selon les conditions de la licence, Hagop Vartovyan devait établir des bâtiments de théâtre à Péra ainsi qu'à Tophane et était autorisé à gérer les théâtres existants à Bağlarbaşı et Gedikpaşa[623].

Avec son soutien formalisé au Théâtre Gedikpaşa, le gouvernement ottoman avait deux objectifs : premièrement, rendre le théâtre de style européen plus accessible aux classes moyennes

[623] And, *Osmanlı Tiyatrosu*, pp. 46-47.

ou inférieures vivant en dehors des districts de Péra et Galata ; deuxièmement, introduire cette nouvelle forme théâtrale à un plus large public musulman dans le cadre d'un processus intentionnel de modernisation imaginée.

5.8.2.1 Un nouvel acteur : les Jeunes-Ottomans – les Jeunes-Turcs

Le théâtre de Gedikpaşa a été réalisé sur ordre du sultan et grâce aux efforts de hauts bureaucrates tels qu'Ali Suavi Efendi (1839-1878) de *Darülfünun*, Sadrazam Âli Paşa (1867-1871) ainsi que de célèbres intellectuels ottomans comme Namık Kemal (1840-1888), Ebuziyya Tevfik (1849-1913), İbrahim Şinasi (1826-1871), etc.

Les acteurs principaux des politiques culturelles incluaient désormais une nouvelle catégorie : les intellectuels ottomans et l'opposition. Ce projet est devenu une indication claire que les intellectuels ottomans et l'opposition étaient également prêts à utiliser ce pouvoir intellectuel géopolitique. Des missions leur étaient confiées et ils se les assignaient eux-mêmes : renforcer le bloc antimonarchiste à travers le théâtre, façonner l'espace public selon leurs stratégies, et former des dramaturges et des acteurs turcs.

Ce projet créait initialement une situation gagnant-gagnant pour les trois parties concernées. Le sultan trouvait l'occasion d'étendre ses efforts d'urbanisation et de modernisation à une base plus large. Il introduisait la population musulmane au théâtre occidental et exploitait les fonctions géopolitiques du théâtre en tant que puissance douce. Le palais organisait le domaine culturel en mettant à profit les compétences des acteurs arméniens au service de la nation ottomane et assignait également aux intellectuels musulmans la tâche de produire des œuvres en turc[624]. Les intellectuels ottomans se donnaient pour mission de diriger cette institution selon leurs objectifs. Bien sûr, il était évident qu'un des objectifs était de contrôler le nationalisme arménien. En outre, ce projet servait d'école pour produire des outils culturels pour le nationalisme turc. Les Arméniens, qui avaient déjà fonctionnalisé le théâtre pour des activités nationalistes et avaient une grande expérience en la matière, avaient beaucoup à enseigner. Pour les acteurs arméniens, obtenir une licence de dix ans du sultan pour jouer en arménien et en turc représentait une grande garantie politique, commerciale et culturelle.

[624] Nous apprenons d'un article signé Poligny dans le numéro du 25 juin 1859 du Journal de Constantinople, publié en français à Istanbul, que cette pièce a été commandée à Şinasi Efendi pour être jouée dans le nouveau théâtre du palais de Dolmabahçe. De la même manière, ces intellectuels ont maintenant été chargés de missions.

Encadré : concession accordée à Güllü Agop pour représenter des pièces de théâtre en turc [625]

Article 1 : Güllü Agop, sujet de l'Empire ottoman, obtient l'exclusivité pour une période de dix ans à compter du mois de Ramadan de l'année 1291 (1874) pour représenter des pièces dramatiques, tragiques, comiques et des vaudevilles en langue turque à Istanbul et dans les villes voisines (Eyüp, Galata, Üsküdar). L'exclusivité pour Üsküdar et Galata commencera à partir de la date du firman impérial.

Article 2 : Cette concession ne s'applique qu'aux pièces écrites ou traduites en langue turque. Elle ne s'étend pas aux opéras ni aux représentations impliquant du chant.

Article 3 : Durant la période d'exclusivité, aucun autre théâtre existant ou futur ne sera autorisé à présenter des pièces en turc à Istanbul et dans les régions mentionnées.

Article 4 : Le concessionnaire est tenu d'établir un théâtre à Üsküdar dans un délai de six mois, à Galata et à Tophane-Beyoğlu dans un délai de trois ans, et à Istanbul dans les six mois suivant la date de la concession. S'il ne respecte pas ces délais ou ne maintient pas l'activité théâtrale, il perdra ses droits d'exclusivité.

Article 5 : Le concessionnaire devra soumettre à l'avance les emplacements des théâtres pour inspection par les autorités. Après approbation des services de police et des autorités municipales, il pourra commencer les représentations.

Article 6 : Les pièces traduites ou écrites doivent d'abord être soumises à l'approbation de la municipalité et ne pourront être jouées au théâtre qu'après l'obtention de l'autorisation.

Article 7 : Au moins dix pièces différentes seront jouées la première année, avec une augmentation du nombre de représentations les années suivantes.

Article 8 : Indépendamment des profits ou des pertes, le théâtre d'Üsküdar devra donner au moins trente représentations par an, tandis que les théâtres de Galata et d'Istanbul en donneront chacun cinquante.

Article 9 : Après la troisième représentation d'une pièce, le concessionnaire sera tenu de donner des représentations au profit des pauvres, en versant les recettes à la municipalité après déduction des frais.

Article 10 : Le gouvernement fournira l'assistance nécessaire pour toute question liée à la concession. Des officiers de police seront présents à l'intérieur et à l'extérieur du théâtre pendant les représentations pour maintenir l'ordre.

Article 11 : Le prix des places au théâtre ne devra pas excéder les montants suivants :

Loge de première classe : 60 *kuruş*
Loge de deuxième classe : 40 *kuruş*
Loge de troisième classe : 20 *kuruş*
Entrée : 6 *kuruş*
Canapé et fauteuil : 20 *kuruş*
Canapé numéroté : 15 *kuruş*
Places à l'arrière : 10 *kuruş*
Demi-tarif pour les militaires jusqu'au grade de lieutenant
Parterre (moitié pour les militaires) : 6 *kuruş*
15 *Safer* 1287 (4 mai 1870 / 17 mai 1870)

[625] Hafi Kadri Alpman : *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları* (Mémoires d'Ahmet Fehim Bey), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977, pp. 221-223

5.8.2.2 Théâtre turc et dramaturgie

La simplification de la langue et l'accessibilité à toutes les couches de la population, y compris les analphabètes, étaient une partie intégrante de la politique culturelle du sultan ottoman et de l'opposition, tout comme cela avait été le cas pour les catholiques vénitiens. Dans cet objectif, les classiques occidentaux furent traduits en ottoman et mis en circulation. Un autre objectif de cette vision était de favoriser une communication contrôlée par les Ottomans entre les différentes communautés de la capitale. Un résultat potentiel aurait pu être l'évolution « naturelle » du turc ottoman comme langue commune pour tous les sujets. De plus, cela aurait pu devenir un nouveau moyen d'échange d'idées avec un public plus large, similaire à la publication de périodiques en turc ottoman[626]. À partir de 1870, de nombreux journaux furent publiés en ottoman turc. Tout comme des efforts particuliers furent faits pour la diffusion de l'arménien occidental, des efforts furent entrepris pour préserver et répandre le turc ottoman en tant que langue de l'empire. Ce processus peut également être vu comme une compétition et une guerre hégémonique linguistique. Dans le cadre du projet du théâtre Vartovyan, des pièces turques furent écrites et des acteurs turcs (hommes) commencèrent à monter sur la scène moderne du théâtre et à se professionnaliser.

5.8.2.3 Comité de surveillance et de censure

Bien que le théâtre de Gedikpaşa soit supervisé par la licence du sultan, une autre structure de contrôle entra en jeu : *Edebi Heyet* (Comité Littéraire), fondé en 1872. Le Comité incluait également les fondateurs du mouvement des Jeunes-Ottomans, qui commençait à gagner en popularité à l'époque. Les Jeunes-Ottomans visaient à utiliser le théâtre moderne pour diffuser l'idée de l'ottomanisme, cherchant à unir tous les sujets de l'Empire sous l'identité ottomane et à raviver l'enthousiasme patriotique. Et peu après, le nationalisme turc.

L'objectif de ce comité littéraire était d'institutionnaliser le théâtre turc. Ce processus serait mené par un comité incluant Namık Kemal et Direktör Ali Bey. Une nouvelle à propos de ce comité parut dans La Turquie du 23 janvier 1873. Ce journal annonçait que le théâtre de Gedikpaşa serait réorganisé pour améliorer une question très critiquée : la prononciation des acteurs arméniens, car leur accent turc déformé nuirait à l'esprit des pièces. Selon cet article, le comité était composé du gouverneur de Syrie Raşit Paşa, Namık Kemal, Halet Bey, Direktör Ali Bey, Menapirzade Nuri

[626] M. Şükrü Hanioğlu : *A Brief History of the Late Ottoman Empire* (Une brève histoire de l'Empire ottoman tardif)*,* Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 176.

Bey et Güllü Agop. L'historien et romancier de la littérature ottomane Ahmet Hamdi Tanpınar a interprété ce comité comme la première tentative sérieuse d'établir l'histoire du théâtre turc jusqu'en 1908[627], et contrairement à La Turquie, il a fixé la date de création du comité en 1872.

Après le début des travaux du comité, Namık Kemal a déclaré que le comité avait réussi en deux mois à corriger la prononciation des acteurs arméniens et a annoncé qu'il avait écrit la pièce *Eyvah!* de Mithat Efendi et ses propres pièces *Vatan Yahut Silistre* et *Raz-ı Dil* pour être jouées au théâtre ottoman[628].

Cette question de la prononciation révélait une tension sous-jacente. Cette tension montrait des luttes de pouvoir pour la direction d'une institution et illustrait la rivalité nationaliste se manifestant dans la gestion d'une institution. L'une des célèbres actrices de l'époque, Aznif Hratçya, mentionne qu'Ali Bey et Kemal Bey leur donnaient des cours de prononciation turque sous la tutelle de Bedros Magakyan au théâtre de Gedikpaşa. Aznif Hratçya parle également d'une dispute entre Ali Bey et Magakyan, où Magakyan aurait giflé Ali Bey, incident qui fut rapporté à la police et relayé dans la presse. Après cet incident, Magakyan a quitté le théâtre définitivement[629].

Cette discussion s'intensifia dans la presse (nombreuses correspondances dans les périodiques tels que *Tiyatro*, *Hayal* et *Basiret* en 1873) et inclut des accusations d'identités ethniques/religieuses/communautaires. Les parties commencèrent à s'accuser mutuellement de discrimination pour être grecque/roum ou arménienne. Pour lui, les performances du théâtre de Gedikpaşa en arménien et sur la culture arménienne devinrent sujettes à critiques[630]. En ce qui concerne le même comité et son contexte, Karnik Stepanyan commente d'un point de vue historiographique différent[631].

---

[627] Ahmet Hamdi Tanpınar : *XIX. Asır Türk Edebiyatı tarihi* (Histoire de la littérature turque du XIXe siècle), 2006, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, pp. 262-263.

[628] Alpaslan Oymak : *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayal gazetesi üzerine bir inceleme* (Teodor Kasap dans l'humour ottoman (étude sur les journaux Diyojen, Çıngıraklı Tatar et Hayal)), Istanbul 2013, Université de Marmara Institut d'études turques Département de langue et de littérature turques Division de la nouvelle littérature turque, Thèse de doctorat, pp. 167-168

[629] Karnik Stepanyan : « Vartovyan Tiyatrosu (1872-1876) », *Urkaviz Arevmıdahay Tadroni Badmutyan*, (Aperçu de l'histoire du théâtre d'Arménie occidentale), Vol 2, 1969, Académie des sciences de l'Arménie socialiste soviétique, Erivan, pp. 47-72. traduit de l'arménien oriental par Kayuş Çalışman., http://art-izan.org/kulturel-cogulcu-tiyatro-1/vartovyan-tiyatrosu-1872-1876.

[630] Oymak, ibidem, p. 169

[631] Stepanyan, web document, ibidem, p. 5

Concernant le même comité et son contexte, Karnik Stepanyan fait des commentaires d'une perspective historiographique différente résumée ci-dessous.

Stepanyan interprète la mission de créer le véritable théâtre ottoman assignée à ce comité comme produisant des pièces en turc. Les noms de ce comité, tels qu'énumérés ci-dessus, incluaient les membres du mouvement des Jeunes-Ottomans qui avaient déjà décidé de tirer parti de l'expérience considérable du théâtre moderne arménien accumulée au cours des 20 dernières années. Pour lui, les figures éminentes de la renaissance bourgeoise turque, éduquées en Europe comme İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ebuzziya, Şemsettin Sami et Ahmet Mithat, ont utilisé l'art du théâtre pour mettre en œuvre leurs idées et mobiliser la société ottomane pour soutenir les tentatives de modernisation. Pour lui, Güllü Agop (nommé Vartovyan par Stepanyan) a obtenu le privilège (ou le monopole) de mettre en scène des pièces turques et arméniennes pendant dix ans, et l'*Osmanlı Tiyatrosu* a été créé avec une troupe composée uniquement d'Arméniens. Dès la création du théâtre, les membres de ce comité ont négocié avec Güllü Agop pour fournir les conditions de formation des interprètes turcs (il entend par là musulmans) et produire des pièces en turc. Stepanyan affirme que ces noms ont progressivement pris le pouvoir dans la gestion de ce comité. Et via leur presse affiliée (y compris *Diyojen* et *Hayâl*), ils ont commencé à créer une opinion publique concernant la situation actuelle discutable de l'*Osmanlı Tiyatrosu* et la nécessité d'un comité de gestion pour l'amélioration. D'un autre côté, Güllü Agop se sentait plus pressé car ce comité, de manière informelle et officieuse, interférait excessivement dans les activités théâtrales et sa stratégie, et finalement, il a dû accepter de créer un comité de gestion officiel avec la mission perçue de corriger les accents des interprètes arméniens ainsi que de produire des pièces originales adaptées à la culture ottomane.

Concernant les noms des personnes dans ce comité, Stepanyan indique qu'il y avait des membres qui n'étaient ni liés à l'art ni au théâtre, notamment l'ancien maire de Trabzon Ali Bey, Nazım Bey (futur commissaire de police), Ekrem Bey, Ebuzziya Tevfik, Hoca Hakkı, Bedri Bey, Abdullah Hamit, Mahmut Nedim, Halet Bey, Nuri Bey, Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal et Şemsettin Sami. Le cercle proche de ce comité suivait également les pièces mises en scène, prenait des notes sur les réactions du public, se plaignait au comité et les menaçait même. Cette commission ne s'intéressait pas seulement aux choix de répertoire ou à l'interprétation des pièces, elle intervenait également dans le processus de sélection des interprètes et parfois interdisait de

parler arménien à l'intérieur du théâtre ou de s'adresser les uns aux autres en utilisant le terme « Baron » (qui signifie « Efendi » en arménien), mais plutôt en tant qu'« Efendi ».

Stepanyan affirme que les pièces en arménien avaient été regardées et appréciées par le public auparavant sans aucun inconfort. Mais avec la montée du discours anti-chrétien à cette époque, les mêmes pièces ont commencé à être jugées agaçantes. Par exemple, sous la pression de certains noms puissants comme Nazım Bey (qui allait devenir ministre de l'Intérieur sous le sultan Abdülhamid, et actif dans la mise en œuvre de politiques anti-arméniennes durant 1895-1896), Güllü Agop dut privilégier les pièces en turc et retirer du répertoire les pièces arméniennes sur l'histoire arménienne[632]. Le point culminant de ces développements fut la mise en scène de la pièce de Namık Kemal *Vatan Yahut Silistre* au Gedikpaşa Tiyatrosu avec une troupe composée de tous les interprètes arméniens le 10 avril 1873.

5.9 La crise politique autour du Tiyatro-i Osmani de Gedikpaşa

L'année 1873, notamment avec la représentation de *Vatan Yahut Silistre* de Namık Kemal, fut un tournant dans l'histoire du théâtre de Gedikpaşa, à la fois politiquement et artistiquement. Après la mise en scène de la pièce de Namık Kemal et la désillusion qu'elle entraîna du côté de l'État ottoman, le gouvernement se tourna vers d'autres possibilités pour le théâtre. À ce moment, le théâtre moderne ou de style européen commença à être perçu comme une menace pour la stabilité du gouvernement ottoman. En raison de cette pièce, le théâtre devint une zone de manifestation pendant des jours politiquement fragiles. Le lieu s'était hautement politisé, et les manifestations qui y eurent lieu entraînèrent l'exil de nombreux Jeunes-Turcs, ainsi que l'interdiction de leurs œuvres au répertoire de Gedikpaşa sur ordre du sultan ottoman. Gedikpaşa souffrit encore une fois d'une perte de talents artistiques car de nombreuses pièces prêtes à être mises en scène furent de facto interdites[633].

Selon Karnik Stepanyan, bien que visant initialement le sultan, les mêmes protestations révélèrent finalement un dégoût pour les chrétiens vivant dans l'Empire ottoman. Pendant ces jours,

[632] Stepanyan, web document, ibidem, p. 12

[633] La première représentation de *Hernani* de Victor Hugo (1802–1885) a provoqué des émeutes à la Comédie-Française en 1830. Il n'est donc pas surprenant que la première représentation de *Vatan Yahut Silistre* de Namık Kemal (1840–1888), une figure éminente de la formation du nationalisme turc, qui s'est grandement inspiré de Victor Hugo pour écrire cette pièce, ait fait de même.

la communauté arménienne perdit confiance dans le processus constitutionnel ottoman, et certains Arméniens vivant à Istanbul commencèrent à demander le soutien de la Russie[634].

Le romancier et historien littéraire ottoman Ahmet Hamdi Tanpınar considérait également ce développement politique comme un tournant artistique. Il affirme que vers 1873, il y avait deux tendances principales dans le théâtre Turc. L'une était représentée par İbrahim Şinasi et suivie par Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, et Direktör Ali Bey[635]. Cette tendance visait à produire des adaptations de Molière et Goldoni ainsi que des traductions de divers classiques européens. Les membres de cette tendance travaillaient collectivement et défendaient l'idée de créer des investissements à long terme dans la culture théâtrale en établissant des institutions (similaires à celles en France). La deuxième tendance était représentée par Namık Kemal et Abdülhak Hamid, tous deux travaillant individuellement dans le cadre du mouvement des Jeunes-Turcs. Pour Tanpınar, la première tendance était vouée à l'échec car, bien qu'elle soit populiste et tournée vers la vie des gens ordinaires, les développements politiques rendaient ce théâtre impossible. La deuxième tendance, bien que complètement irréaliste – car ni Kemal ni Hamid n'avaient de contact avec les ménages, les communautés ou le prolétariat – créa un mouvement autour d'idées sociales et politiques qui survécut jusqu'en 1908. Par conséquent, les événements de 1873 ne semblèrent produire que des gains pour les Jeunes-Turcs, à la fois au théâtre de Gedikpaşa et dans le cadre des conjonctures politiques plus larges de l'Empire.

À partir de 1875, le *Tiyatro-i Osmani* commença à perdre des interprètes lorsque de nombreux acteurs et actrices arméniens quittèrent le groupe pour s'installer à l'étranger, notamment à Tiflis, en raison des problèmes politiques croissants et des préoccupations communautaires. Par la suite, le gouvernement ottoman ne renouvela pas la licence de Hagop Vartovyan. En 1881, Vartovyan démissionna, et le théâtre de Gedikpaşa fut réorganisé par un autre géant du théâtre arménien, Mardiros Mınakyan (1837-1920). En 1884, le théâtre de Gedikpaşa fut démoli par Abdülhamid II (1842-1918), après la mise en scène de la pièce *Çerkez Özdenleri* (Noblesse Circassienne) d'Ahmet Mithad Efendi, accusée de soutenir la libération et l'indépendance du peuple circassien. Après cet incident, Ahmet Mithad Efendi fut de nouveau placé au service du Palais, afin de pouvoir être contrôlé par le gouvernement. En 1888, le bâtiment du théâtre de Gedikpaşa fut

[634] Stepanyan, web document, ibidem, p. 12

[635] Tanpınar, ibidem, 2016, pp. 262–63.

acquis par l'État ottoman, avec pour objectif de le convertir en medrese. Il resta vide et inutilisé jusqu'en 1908[636]. Cette nouvelle fut également relayée dans la presse arménienne[637].

[636] Nazende Yılmaz Öztürk : « Sur İçi ve Üsküdar'da Batı Müziği Mekanları » (Sites de musique occidentale à Suriçi et Üsküdar), Istanbul Araştırmaları Yıllığı 2, 2013, pp. 183–188.

[637] Dans le journal Uuuþu (*Masis*) daté du 17 novembre 1884 et portant le numéro 3744, il est écrit que le sultan a ordonné que Gedikpaşa soit vendue et transformée en madrasa, où la langue arabe devrait être enseignée.

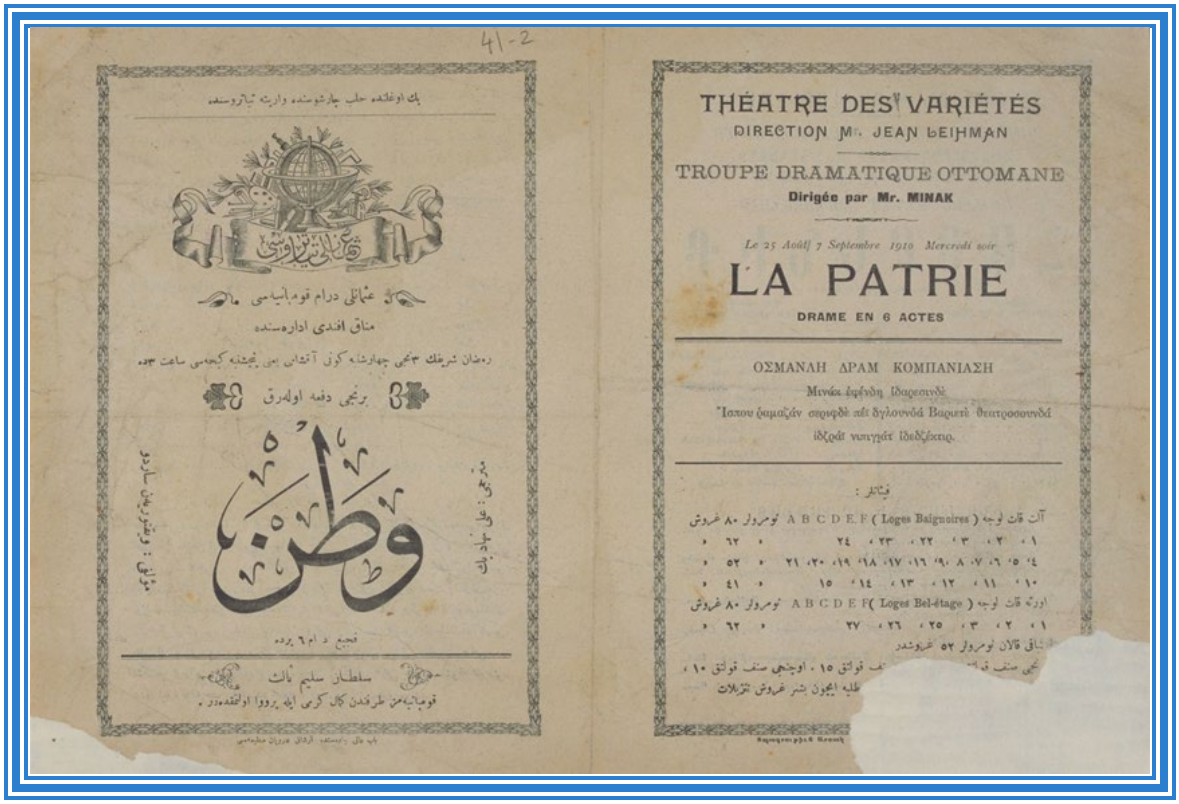
Encadré - Notes du registre des recettes et dépenses de deux pièces de théâtre de la compagnie de Güllü Hagop

La compagnie Vartovyan a présenté deux pièces en arménien à la Société Arménienne de Samatya en 1870. Teotik a partagé les détails des recettes et des dépenses de ces pièces[638]. Ces données sont importantes car, en réalité, à cette époque, le théâtre ne rapportait pas beaucoup d'argent. Si ces chiffres sont corrects, Güllü Hagop ne mérite pas les épithètes telles que « avare » qui lui sont attribuées. Soutenu par la cour ottomane, Güllü Hagop et les acteurs et actrices de premier plan qui travaillaient avec lui semblent ne gagner pas leur vie que grâce au théâtre.

Recettes du 20 février 1870 :
Pièce jouée : *Dikran Le Grand* (auteur inconnu)
Billets vendus : 82,5 à 21 *kuruş* chacun (peut-être des billets pour enfants)
Billets vendus : 266,5 à 10,5 *kuruş* chacun
Recette totale : 4531 *kuruş*
Recettes du 24 février 1870 :
Pièce jouée : *Arşag II* – Mıgırdiç Beşiktaşlıyan
Billets vendus : 33 à 21 *kuruş* chacun et 188 à 10,5 *kuruş* chacun
Recette totale : 2667 *kuruş*
Total des recettes pour les deux pièces : 7198 *kuruş*.
La moitié de ces recettes est allée à Vartovyan, qui, conformément à l'accord, avait couvert les frais de musique, de rédaction et d'autres dépenses.

Dépenses :
Clous, bois, 15 rouleaux de tissu blanc et rouge : 1648 *kuruş*
Maillots, pantalons, chaussures, rubans et frais de conception : 410 *kuruş*
Paiements aux acteurs, gardiens et sacristain (*jamgoç*) : 899 *kuruş*
Frais de lumière (lampes et gaz), lampes cassées, musique, impression des billets et des annonces : 1676 *kuruş*
Les coûts de mise en scène de *Medzın Dikran* s'élevaient à 4033 *kuruş*. Étant donné que Vartovyan a pris en charge les frais de biens et de musique du théâtre, il a reçu la moitié des recettes.
Les dépenses pour *Arşag II* : 1830 *kuruş*.
Le total des dépenses pour ces deux pièces est de 5863 *kuruş*.
Le montant restant en caisse est de 1335 *kuruş* (à qui cet argent est resté n'est pas précisé).

[638] Teotik, almanac 1922, pp. 156-157.



Après 1908, des pièces à fort caractère patriotique ont été mises en scène. Cette affiche appartient à la pièce *Vatan* (La Patrie) de Victorien Sardou (1831-1908). En 1910, elle a été jouée par la Compagnie dramatique ottomane (*Osmanlı Dram Kumpanyası*) au Théâtre des Variétés (Varyete Tiyatrosu) situé dans le Halep Çarşısı à Beyoğlu. L'affiche de la pièce a été imprimée par la maison d'édition Arşak Garoyan sur la rue Bâb-ı Âlî Caddesi[639].

6. Marginalisation de théâtre ottoman arménien

Le parcours du théâtre arménien à Istanbul a été déterminé par des développements politiques.

6.1 La mort d'Ali Paşa, architecte des Tanzimat

La mort du grand vizir Ali Paşa, qui dirigeait le projet de Tanzimat, en 1871, mit un frein à la mise en œuvre de ce projet. La période de désordre politique et administratif de l'État ottoman

[639] Source: https://osmanlitiyatro.aa-ken.jp/index.php

entre 1871 et 1876 y était également liée. Le projet de Tanzimat, une révolution par le haut, perdit son leader et son pouvoir politique s'affaiblit.

6.2 Le nationalisme militant et la réaction aux réformes en province

Les réformes apportèrent prospérité à Istanbul et ses environs, mais leurs effets furent négatifs en province. Le passage de l'empire décentralisé à une structure centralisée bouleversa les mécanismes administratifs locaux. Parmi la population arménienne de l'Est anatolien, les réformes du Tanzimat provoquèrent une instabilité sociale, une insécurité et un manque de protection des biens et des personnes, ce qui entraîna une réaction contre la communauté arménienne d'Istanbul et l'administration ottomane[640]. L'intellectuel de cette réaction provinciale fut le prêtre, journaliste et enseignant de Van, Mıgırdiç Khrimyan (1820-1907). Pendant sa période comme patriarche arménien d'Istanbul (1869-1873), Khrimyan prit connaissance des conditions des Arméniens d'Anatolie orientale. À Istanbul, la préparation de la Constitution des *millet*s se poursuivait, et de nombreux acteurs de théâtre, comme Hagop Baronyan et son entourage de périodiques, suivaient de près et écrivaient sur ce processus. Entre 1858 et 1862, Khrimyan publia le journal *Vaspurakan Kartalı* à Van, qui exprimait les réactions sociales des Arméniens provinciaux.

Un point de rupture dans le nationalisme culturel arménien se produisit à ce moment-là : en réaction à l'approche nationaliste culturelle des Arméniens d'Istanbul, des intellectuels arméniens provinciaux comme Mıgırdiç Khrimyan et Karekin Sırvantsiants mirent en avant le nationalisme arménien politique. En conséquence, au début des années 1870, le Conseil communautaire arménien présenta une proposition de réforme détaillée au *Bab-ı Âli*. Ce document soulignait la détérioration de la situation économique et sociale des Arméniens d'Anatolie orientale, le manque d'autorité de l'État dans la région, et demandait au gouvernement ottoman de renforcer son autorité

[640] On pensait que la population arménienne d'Istanbul et des provinces était interconnectée et en contact stable les uns avec les autres par le biais des écoles et des associations. Cependant, une nouvelle étude menée par Talin Suciyan a révélé de nouvelles données sur la manière dont les Arméniens de province ont vécu le Tanzimat et l'affaiblissement de la décentralisation. Talin Suciyan : *Outcasting Armenians Tanzimat of the Provinces* (La mise à l'écart des Arméniens Le Tanzimat des provinces), Syracuse University Press, New York, 2023.

Pour l'interview de Talin Suciyan dans le livre, on peut consulter : l'interview de Talin Suciyan par Ohannes Kılıçdağı : « *Ya Derdimize Derman Ya Katlimize Ferman »: Taşrada Tanzimat Le Tanzimat dans les provinces*,

https://www.youtube.com/watch?v=E3qESW5R3fs

sur les autorités locales pour assurer la sécurité des personnes et des biens contre les attaques tribales. Cependant, aucune réponse, positive ou négative, ne vint du gouvernement, renforçant ainsi la ligne nationaliste militante[641].

Parallèlement, les droits à l'éducation acquis par l'Édit de Réforme furent progressivement retirés. L'Édit de Réforme reflétait la politique d'ottomanisme. Cependant, après la mort d'Ali Paşa en 1871, l'instabilité politique, l'opposition islamiste aux réformes et la réaction contre l'ottomanisme poussèrent le *Bab-ı Âli* à arrêter les améliorations pour les non-musulmans et leur éducation à partir de 1878. Après la guerre russo-turque de 1877-78, les droits furent retirés pour contrer le nationalisme arménien militarisé en province et dans le Caucase du Sud. À partir des années 1890, les cours de gymnastique furent supprimés dans les écoles pour réduire les possibilités d'entraînement militaire, et les manuels scolaires imprimés à Vienne et Venise furent interdits. Lorsque ces mesures répressives commencèrent, le Conseil spirituel du Patriarcat arménien (*Meclis-i Umumi-i Ruhani*) envoya une lettre de plainte au *Bab-ı Âli* à l'été 1890. Dans sa réponse, le *Meclis-i Vükela* indiqua que les œuvres anciennes sans modification dans le texte et le contenu n'étaient pas considérées comme des publications illégales, mais que certaines nouvelles éditions contenaient des marques et des codes non présents dans les originaux, ce qui les rendaient problématiques et donc interdites. À la même époque, le *Meclis-i Vükela* envoya une directive au ministère de l'Éducation concernant les livres et les cartes utilisés dans les écoles arméniennes. Cette directive stipulait que les livres et les cartes utilisés jusqu'alors étaient autorisés, mais que les brochures, livres et cartes importés mentionnant des termes comme Arménie ou Royaume d'Arménie ne seraient plus admis sur le territoire ottoman. Selon cette directive, ces mentions étaient perçues comme des messages politiques. Cependant, à partir de 1895, chaque livre étranger entrant dans les douanes ottomanes devait être examiné page par page, entraînant de longs délais en raison du manque de fonctionnaires capables de lire et de contrôler les œuvres dans des langues autres que l'ottoman. En 1893, l'Union des écoles arméniennes, qui coordonnait toutes les écoles arméniennes dans l'Empire et déterminait le programme scolaire, fut dissoute[642].

---

[641] Nalbandian, ibidem, pp. 53-54.

[642] Selcuk Akşin Somel : *Osmanlı Ermenilerinde Kültür Modernleşmesi, Cemaat Okulları ve Abdülhamid Rejimi* (Modernisation culturelle chez les Arméniens ottomans, écoles communautaires et régime des Abdulhamid), Tarih ve Toplum : Yeni Yaklaşımlar, 2007, onine document, https://www.researchgate.net/publication/235673951_Osmanli_Ermenilerinde_Kultur_Modernlesmesi_Cemaat_Okullari_ve_Abdulhamid_Rejimi, pp. 12-13

6.3 La Guerre ottomano-russe (1877-1878) et le traité de Berlin

Cette guerre et le traité de Berlin qui a suivi ont transformé les Arméniens en pions ou cartes maîtresses dans les luttes de pouvoir entre les Grandes Puissances et l'Empire ottoman, dans le contexte de la Question d'Orient. La communauté arménienne ottomane est alors devenue un objet des relations internationales. Selon l'article 61 du Traité de Berlin, « l'État ottoman devait mettre en œuvre des réformes administratives en Anatolie orientale et prendre des mesures pour protéger les populations chrétiennes contre les attaques des Circassiens et des Kurdes ». Les Grandes Puissances (c'est-à-dire les cinq grands États : l'Angleterre, la France, la Russie, la Prusse et l'Autriche) devaient surveiller l'application effective de cet article. Pour la Sublime Porte, cet article a été perçu comme la première étape du processus de disparition de la présence ottomane en Anatolie orientale. Les interventions internationales précédentes en Serbie (1812, 1829, 1867) et au Mont-Liban (1861) avaient conduit à l'autonomisation ou à la sécession de facto de ces régions. En raison de cette perception, l'émergence de la question arménienne au niveau international a marqué le début d'une tension continue entre l'élite dirigeante ottomane et l'Église arménienne. La participation de représentants de l'Église arménienne au Congrès de Berlin a été interprétée par la Sublime Porte comme une indication implicite que les Arméniens considéraient désormais leur avenir politique séparément de l'Empire ottoman. Ainsi, à partir de 1878, les relations entre les Ottomans et les Arméniens, du niveau des dirigeants aux leaders communautaires, ont progressivement détérioré[643].

Peu de temps après, comme nous le verrons ci-dessous, les Arméniens du Caucase ont rencontré un problème similaire avec la Russie. De bons commerçants et des frères chrétiens opprimés par les musulmans ottomans, les Arméniens ottomans sont devenus des traîtres voulant renverser le Tsar avec la politisation des mouvements nationalistes : l'image des Arméniens comploteurs, subversifs et révolutionnaires. Les Russes ont également fermé leurs églises et écoles. Ironiquement, à cette même époque, alors que les Ottomans craignaient que leurs Arméniens se montrent amicaux envers les Russes, les Russes arrêtaient et opprimaient les Arméniens, fermaient leurs écoles et confisquaient les terres de l'Église[644]. La Révolution Jeune-Turque de 1908 a partiellement empêché la criminalisation de la communauté arménienne ottomane dans les

[643] Somel, ibidem, pp.15-16

[644] Ronald Grigor Suny : *Looking Toward Ararat: Armenia in Modern History* (Vers l'Ararat : L'Arménie dans l'histoire moderne), Indiana University Press, 1993, pp. 32-46

domaines culturel et politique. L'interdiction des représentations théâtrales en arménien a été levée en 1908, et une nouvelle troupe de théâtre a été fondée pour former de nouveaux acteurs arméniens (Aşod Madatyan, Yenovk Şahen, Şahen Hovhannesyan, Vahram Papazyan et la nouvelle venue Eliza Binemeciyan). Cependant, la guerre italo-turque (1911), les guerres balkaniques (1912-1913) et la Première Guerre mondiale (1914-1918) n'ont pas permis à cette image de se redresser.



L'affiche de la pièce *Arsène Lupin* de Maurice Leblanc (1864-1941), mise en scène par Burhaneddin Bey et sa compagnie en 1910 au Théâtre d'Erenköy, a été imprimée à l'imprimerie Lœffler de Péra.

Plusieurs entreprises ont placé des annonces sur cette affiche[645] : Magasin Aulion : AULION / Rue Beyoğlu, n° 336-340 / Tissus de soie ; étoffes pour draps ; manteaux ; Viktor Burgeni : Victor BURGENI / Rue Beyoğlu, n° 376 / Chaussures françaises et américaines ; Magasins Mayer : MAYER / La mode, tous types d'accessoires pour dames ; Magasin anglais Hayden : HAYDEN / Rue Beyoğlu, n° 479 / Tissus de laine ; crêpes de laine et de soie

Cette affiche reflète l'importance de la publicité et du soutien des commerces locaux à l'époque dans les représentations théâtrales d'Istanbul.

[645] Source: osmanlitiyatro.aa-ken

6.4 La jeunesse arménienne liée aux États-Unis et à la Russie

Un autre facteur qui a compliqué les relations entre l'administration ottomane et la communauté arménienne était les visions du monde différentes adoptées par de nombreux jeunes Arméniens diplômés des écoles missionnaires protestantes américaines. Bien qu'ils ne se soient pas convertis au protestantisme, ces jeunes possédaient une pensée indépendante et critique inculquée par l'éducation américaine. Ils trouvaient l'État ottoman et les institutions communautaires arméniennes rétrogrades. Beaucoup de ces jeunes ont également été influencés par les idées révolutionnaires du mouvement social-démocrate (le parti *Hınçak*) clandestin en Russie tsariste. Un grand nombre de ces jeunes ont été nommés enseignants dans les écoles communautaires arméniennes après 1880. La gestion communautaire ne parvenait de plus en plus à contrôler cette nouvelle génération. Cependant, l'administration ottomane tenait directement la gestion communautaire arménienne responsable des activités insouciantes des révolutionnaires arméniens[646].

6.5 La militarisation du nationalisme arménien en province

Comme mentionné ci-dessus, les idéaux révolutionnaires des sociaux-démocrates russes commençaient à se répandre parmi de nombreux enseignants arméniens ottomans. Un acteur clé dans ce domaine était Mıgırdiç Portugalyan (1848-1921). En tant qu'enseignant et intellectuel, Portugalyan a enseigné dans les écoles arméniennes d'Istanbul et de Tokat dans les années 1860 et 1870, où il a rencontré en 1874 Kirkor Artsruni (1845-1892), un intellectuel libéral nationaliste arménien de Russie. Artsruni, une figure influente parmi les intellectuels arméniens de l'époque, encourageait le sentiment pro-russe dans son journal *Misak* publié à Tiflis. Selon Nalbantyan, Artsruni soulignait que la liberté de l'Arménie ne pouvait être obtenue qu'en détruisant l'Empire ottoman et en plaçant l'Anatolie orientale sous contrôle russe. Nous ne savons pas dans quelle mesure Portugalyan a été influencé par les idées politiques d'Artsruni, mais ils ont maintenu des contacts étroits. En 1876, lors de la fondation de la Société éducative Ararat, Portugalyan était l'un des membres fondateurs. La Société éducative Ararathian a nommé Portugalyan comme administrateur des écoles arméniennes à Van. Portugalyan s'est rendu d'abord à Tiflis pour rencontrer Artsruni, discuter des plans futurs de la Société éducative Ararathian et obtenir le soutien

[646] Somel, ibidem, p. 2.

d'Artsruni[647]. En 1878, Portugalyan a eu des conflits avec les cercles arméniens de Van concernant la stratégie éducative de l'école d'enseignement arménienne. L'administration ottomane a fermé l'école de Van en 1881, accusant qu'elle servait de centre de formation militaire. La nouvelle école, ouverte en 1885, a également été fermée après des accusations similaires de diffusion d'idées révolutionnaires et de nationalisme arménien. Portugalyan a été exilé de Van, et le lycée central arménien a été fermé en 1885[648].

Un groupe d'anciens élèves de Portugalyan a fondé une organisation révolutionnaire secrète nommée *Armenakan* en 1885. Leur objectif était de promouvoir l'alphabétisation parmi les paysans arméniens dans les villages de Van et Bitlis, tout en essayant de leur inculquer une conscience révolutionnaire et nationaliste[649]. Le principal acteur de la propagation des idées révolutionnaires parmi les enseignants arméniens fut l'Organisation Hınçak, fondée à Erivan en 1887. Les enseignants proches de l'organisation marxiste Hınçak étaient très critiques envers le rôle de l'Église arménienne dans la gestion communautaire et l'éducation, et ils ont évincé les prêtres et les enseignants traditionnels des écoles rurales. Ils s'opposaient particulièrement à l'enseignement religieux et considéraient l'Église comme le principal responsable de l'attitude passive et inerte de la communauté arménienne face à l'administration ottomane corrompue[650]. C'était une période où les thèmes socialistes commençaient à dominer dans la littérature théâtrale.

Le réseau scolaire arménien a commencé à se désintégrer après 1885. La gestion communautaire à Istanbul ne parvenait plus à contrôler les écoles provinciales. La période de 1892 à 1896 a été marquée par des conflits sanglants entre la population locale et la communauté arménienne en Anatolie, interrompant la continuité de l'éducation. Pendant cette période, une grande partie des révolutionnaires arméniens étaient des enseignants[651].

---

[647] Nalbandian, ibidem, pp. 90-92.

[648] Nalbandian, ibidem, pp. 93 et 99.

[649] Aram Arkun : *Into the Modern Age, 1800-1913, The Armenians. Past and Present in the Making of National Identity* (Vers l'ère moderne, 1800-1913, Les Arméniens. Passé et présent dans la construction de l'identité nationale). Ed by Edmund Herzig et Marina Kurkchiyan (London et New York: RoutledgeCurson, 2005), pp.78-79.

[650] Sommel, ibidem, p. 9.

[651] Sommel, ibidem, p. 10.

6.6 Le nationalisme militariste exporté du Caucase

Le réveil national chez les Arméniens visait plus la recherche d'une vie plus sûre sous la domination ottomane qu'un désir de créer un État indépendant. Selon Markar Eseyan, les statuts des partis *Taşnaksütyun* et *Hınçak* fondés dans les années 1880, stipulaient encore la préservation de l'intégrité territoriale de l'Empire ottoman après 1908. En fait, la branche ottomane du parti *Taşnaksütyun* soutenait ce parti jusqu'au coup d'État des nationalistes turcs en 1913. Les Arméniens ottomans avaient depuis longtemps rompu leurs liens avec le courant russe de ces partis et étaient conscients des dangers d'une situation contraire. Cependant, le point de tension et le véritable problème demeuraient les pressions et massacres subis par les Arméniens en Anatolie. Bien qu'une partie pauvre et nombreuse de la communauté arménienne vécût à Istanbul, elle ne faisait face à aucun problème de sécurité sérieux. La tension entre les Arméniens d'Istanbul et ceux de province se manifestait par la faible représentation de la province dans la Constitution arménienne. Les intellectuels conscients de cette situation ont pris une initiative importante en lançant la littérature provinciale arménienne, mais la situation des Arméniens d'Anatolie restait principalement une préoccupation de l'Arménie russe[652].

Le socialisme, qui a pris racine parmi les Arméniens du Caucase, était consacré non pas à lutter contre la Russie, mais à libérer les Arméniens ottomans, en utilisant une rhétorique hautement nationaliste. Les premiers partis politiques arméniens, fondés par les Arméniens russes, adoptaient également cet idéal comme objectif principal. Cela constituait la principale source de tension entre ces deux communautés et leurs leaders d'opinion[653].

Néanmoins, il y avait un soutien important pour la ligne nationaliste en Russie. Ce courant adaptait l'histoire de l'éveil arménien aux Arméniens du Caucase et au socialisme. L'historienne Anahide Ter Minassian a décrit les caractéristiques nationalistes du mouvement révolutionnaire

---

[652] Markar Eseyan : *20. Yüzyıla Girerken Ermeni Edebiyatında Mondernite, Yeni Burjuvazi ve Sınıfsal Çatışmaları* (Entrée dans le XXe siècle, Mondernité, Nouvelle Bourgeoisie et conflits de classes dans la littérature arménienne), Thèse de Master, Université Bilgi d'Istanbul, études culturelles, 2010, pp. 12-15.

[653] Deux œuvres littéraires reflètent parfaitement cette tension et cette différence de perspective. Elles illustrent la manière dont les Arméniens ottomans ont vécu ce processus et dont ses acteurs ont été perçus. L'une est *Amira'nın Kızı* (La fille d'Amira) de Yervant Sırmakeshanlıyan et l'autre est *Yoldas Pançuni* (Camarade Pançuni) du célèbre satiriste ottoman Yervant Odyan. Tous deux ont été publiés par *Aras* yayıncılık à Istanbul.

arménien et son intérêt pour l'Empire ottoman[654]. Selon elle, le nationalisme arménien a pris son propre élan parmi les Arméniens de l'Empire ottoman et de Madras en Inde, mais ce mouvement n'était pas exclusif aux Arméniens du Caucase. Les Arméniens du Caucase ont apporté des caractéristiques uniques au nationalisme arménien. Tout en voyant l'annexion de la Transcaucasie par l'Empire russe comme une libération, ils mettaient en balance les aspects négatifs de cette annexion (autocratie et colonialisme) avec les aspects positifs, à savoir la sécurité matérielle des Arméniens, leur développement économique et culturel. Jusqu'au début du XXe siècle, le nationalisme arménien du Caucase, étant à la base de l'action politique, était contraint de chercher ses objectifs en dehors de l'Empire russe. De 1887 à 1921, année où le Traité de Moscou mit fin aux projets de création d'un foyer national arménien en Anatolie, le socialisme et le nationalisme étaient inséparables dans le mouvement de libération arménien. Les Arméniens du Caucase ont intégré le socialisme et le marxisme à l'évolution du mouvement national. Le territoire sur lequel les Arméniens du Caucase pouvaient mettre en œuvre leur nationalisme était les terres ottomanes, où les conditions étaient déjà propices.

Minassian décrit l'attitude condescendante des Arméniens du Caucase envers leurs compatriotes ottomans en se référant au premier numéro de *Drosak* (Le Drapeau), l'organe officiel du parti Taşnak. Selon *Drosak*, il n'y avait ni industrie ni usines en Turquie, les modes de vie traditionnels et agricoles prédominaient et le niveau culturel était bas[655].

6.7 Les pertes territoriales de l'Empire ottoman après la guerre russo-turque (1877-1878)

La guerre russo-turque de 1877-1878, qui s'est soldée par une lourde défaite pour l'Empire ottoman, ainsi que les pertes territoriales qui ont suivi et les mouvements séparatistes albanais, arabes et kurdes qui ont éclaté, ont laissé peu de conviction quant à la pérennité de l'Empire ottoman, même parmi ses propres dirigeants. Ces conditions défavorables ont conduit les dirigeants ottomans à décréter un état de crise et de loi martiale permanentes, entraînant la fermeture du Parlement en février 1878, la mise sous surveillance des villes et des villages, l'étouffement de la

[654]Anahide Ter Minassian : *Ermeni Devrimci Hareketinde Milliyetçilik ve Sosyalizm (1887-1912)* (Nationalisme et socialisme dans le mouvement révolutionnaire arménien (1887-1912)), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, p. 9.

[655] Minassian, ibidem, p. 26

vie civile, et la censure sévère de la vie culturelle et de la presse[656]. La fermeture du Parlement en 1878 a marqué la faillite de la Constitution ottomane et de la politique d'ottomanisme. Sur le plan idéologique, le projet ottoman de pluralisme culturel promu par les réformes a cédé la place aux pratiques islamistes.

6.8 Crise économique et famine en Anatolie (1874-75)

Comme nous l'avons répété plusieurs fois dans ce travail, l'année critique fut 1875. L'Empire était en crise économique et des tournants importants en termes de développements politiques se produisirent[657]. Il dut faire face à plusieurs événements graves pendant cette période, notamment les destitutions et les nominations de nouveaux grands vizirs à de courts intervalles, ainsi que des révoltes en Herzégovine et en Bulgarie. En acceptant et en mettant en œuvre le décret de réforme, l'Empire avait prévu d'intégrer ses sujets chrétiens sous sa gouvernance face aux tentatives de la Russie dans les Balkans, mais avec cette révolte, cette politique échoua finalement. De plus, l'année suivante en 1876[658], des conflits locaux survinrent à Thessalonique, provoquant une polarisation entre les résidents musulmans et chrétiens de la région balkanique, dont les répercussions se firent sentir à Istanbul. La crise économique, plus visible cette année-là, résultait

---

[656] Sommel, ibidem, p. 2

[657] 1875 (1292) : 13 avril, mardi : révolte en Herzégovine. 25 avril, dimanche : destitution du grand vizir et seraskier Hüseyn Avni Paşa. 26 avril, lundi : affectation du ministre de la Marine Sakızlı Ahmed Es'ad Paşa au poste de grand vizir pour la deuxième fois. 20 août, vendredi : offre du duc Decazes, ministre français des Affaires étrangères, sur la question de l'Herzégovine. 25 et 26 août, mercredi et jeudi soir : limogeage de Sakızlı Ahmed Es'ad Paşa et, le lendemain, affectation du chef du Conseil d'État *(Şûrây-ı-Devlet*) Mahmud Nedim Paşa au poste de grand vizir pour la deuxième fois. 6 octobre, mercredi : décision de réduction du taux d'intérêt (*Tenzîl-i fâiz*).

İsmail Hâmi Danişmend : *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi* (Chronologie de l'histoire ottomane), Vol. 4. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1972, pp. 244.

[658] 1876 (1293) : 31 janvier, lundi : notification du projet d'Andrasi à la Sublime Porte (*Bâb-ı-Âlî*). 2 mai, mardi : révolte en Bulgarie. 8 mai, samedi : incident de Thessalonique. 10 mai, mercredi : manifestations organisées/consécutives d'étudiants en sciences (*Talebe-î ulûm*). Jeudi 11 mai : révocation de Mahmud Nedim Paşa. Vendredi 12 mai : Dragoman Rüşdü Paşa est nommé grand vizir pour la quatrième fois. 13 mai, samedi : Mémorandum de Berlin. 30 mai, mardi : détrônement du sultan Abdül-Aziz. 1876 (1293) : 30 mai, mardi : intronisation du sultan Mourad V. 4 juin, dimanche : mort sanglante du sultan Ahdül-Aziz. 6 juin, mardi : Le sultan Mourad V devient fou. 8 juin, jeudi : discussions sur la monarchie constitutionnelle à la Chambre de la religion (*Bâb-ı-Fetvâ*). 15 et 16 juin, jeudi et vendredi soir : incident de Çerkes-Hasan. 2 juillet, dimanche : guerre entre la Serbie et le Monténégro. 31 août, jeudi : détrônement du sultan Mourad V. 1876 (1293) : 31 août : intronisation du sultan Abdül-hamid II. Danişmend, ibidem, pp. 245-285

des problèmes balkaniques, des changements dans les tendances du commerce mondial et des pénuries alimentaires sévères et fréquentes qui conduisirent à la famine en Anatolie.

La famine ottomane des années 1870 a tué des dizaines de milliers de personnes en Anatolie en raison de la faim et des maladies. Les famines ont particulièrement touché les provinces centrales et orientales de l'Empire entre 1873 et 1875. Elles furent déclenchées par des causes climatiques et également liées à l'environnement économique et politique mondial et domestique de la décennie. La famine en Anatolie centrale commença avec la sécheresse de l'été 1873 et s'aggrava durant l'hiver extrêmement froid de 1874-75, atteignant des niveaux intolérables dans les villages isolés. À Ankara et à Konya, selon les archives contemporaines, 40 % de tous les troupeaux moururent, et ce furent surtout les pauvres Turcs, Grecs, Arméniens et Juifs qui en souffrirent. Selon les rapports, environ 100 000 personnes moururent de maladies liées à la faim. Pendant cette période, le gouvernement ottoman et les organisations missionnaires internationales établirent des commissions pour aider les victimes. Cependant, la plupart des personnes semblent être mortes durant l'hiver et le début du printemps 1874, avant d'atteindre ces aides[659].

La réaction de l'éditeur d'un journal conservateur au théâtre de Gedikpaşa, qui souhaitait faire un don pour aider les victimes de la crise de famine touchant toutes les communautés musulmanes et chrétiennes de l'Empire ottoman, est significative. Cela montre à quel point la scène théâtrale était politisée et à quel point les sociétés musulmane et chrétienne étaient polarisées ou polarisées délibérément. Cette information provient du journal Basiret, publié par un certain Basiretçi Ali Efendi, à tendance conservatrice. Cet article contient, semble-t-il, une lettre de plainte envoyée au journal *Basiret*.

La réaction de l'éditeur d'un journal conservateur au théâtre de Gedikpaşa, qui souhaitait faire un don pour aider les victimes de la crise de famine touchant toutes les communautés musulmanes et chrétiennes de l'Empire ottoman, est significative. Cela montre à quel point la scène théâtrale était politisée et à quel point les sociétés musulmane et chrétienne étaient polarisées ou délibérément polarisées. Cette information provient du journal *Basiret*, publié par un certain

[659] Özge Ertem : « Considering Famine in the Late Nineteenth Century Ottoman Empire: A Comparative Framework and Overview in Andrew G. Newby » (La famine dans l'Empire ottoman de la fin du XIXe siècle : Un cadre comparatif et une vue d'ensemble dans Andrew G. Newby) (ed.) « The Enormous Failure of Nature »: Famine and Society in the Nineteenth Century, Finland: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2017, p. 152-154.

Basiretçi Ali Efendi, à tendance conservatrice. Cet article contient, semble-t-il, une lettre de plainte envoyée au journal *Basiret*.

La famine en Anatolie, qui affecta toutes les communautés, musulmanes ou chrétiennes, ne fut pas résolue pendant longtemps, les organisations d'aide tardèrent à intervenir, et des campagnes de dons furent organisées à Istanbul. Le Théâtre d'Ottoman de Hagop Vartovyan (Güllü Agop) annonça que les recettes de la pièce *Madam Angot'nun Kızı* (La Fille de Madame Angot)[660] jouée cette saison seraient versées à une école arménienne de Hacın, une région de Kayseri touchée par la famine.

Le lecteur qui a écrit à *Basiret* commence par critiquer la pièce : c'est une œuvre immorale écrite pendant la période républicaine en France et inappropriée pour Istanbul. Il critique ensuite la décision de Güllü Agop de faire un don à une école arménienne. Il rappelle que Güllü Agop a jusqu'à présent pu jouer ses pièces grâce à la communauté musulmane. Il note que Güllü Agop, en tant que sujet d'un sultan musulman, devrait utiliser cet argent pour une école musulmane, sinon sa décision serait jugée vile et insensée par tous. Il demande également pourquoi Güllü Agop n'a pas fait don de ses recettes aux habitants d'Anatolie souffrant de la famine : y a-t-il des morts de faim à l'école de Hacın ? Il sous-entend que tandis que d'autres Anatoliens (probablement musulmans) meurent de faim, il n'y a pas de problème de famine à l'école arménienne de Hacın (peut-être en raison du soutien des missionnaires aux communautés chrétiennes pendant la famine). Selon le lecteur, le but de ce théâtre est de dépouiller les musulmans pour enrichir les Arméniens. Il considère la pièce immorale, le divertissement n'étant pas un « véritable divertissement », et décide de ne plus jamais aller à ce théâtre[661].

La famine, l'absence d'aide gouvernementale et le soutien du théâtre Gedikpaşa à une école pendant la famine furent des sujets de débat pendant un certain temps dans les journaux *Aravelk*, *Tiyatro* et *Basiret*.

[660] La fille de Madame Angot est un opéra-comique en trois actes d'Alexandre Charles Lecocq (1832 - 1918) sur des textes de Clairville, Paul Siraudin et Victor Koning. Créé à Bruxelles en décembre 1872, il a rapidement connu le succès à Paris, Londres, New York et dans toute l'Europe continentale. L'opéra dépeint les exploits romantiques de Clairette, une jeune fleuriste parisienne, fiancée à un homme mais amoureuse d'un autre, et confrontée à un rival plus riche et plus puissant pour obtenir ses faveurs.

[661] Basiretçi Ali Bey, *Basiret*, 29 *Safer* 1291/25 Mars 1874, p. 2.

De 1850 à 1908, le théâtre moderne dans l'Empire ottoman a été principalement interprété et dirigé par des Arméniens ottomans. Sous le règne d'Abdülhamid II, l'atmosphère politique est devenue extrêmement tendue, rendant difficile la survie du théâtre pendant ses trente et un ans de règne autocratique. Durant cette période, Mardiros Mınakyan (1839-1920) a émergé comme une figure de proue dans le domaine du théâtre moderne. Sa troupe, *Osmanlı Dram Kumpanyası* (Compagnie de drame ottoman, 1882), a mis en scène des pièces jusqu'en 1908.

Pendant l'ère des Jeunes-Turcs (1908-1923) et la deuxième période constitutionnelle, les productions théâtrales se sont développées grâce à la participation accrue des Turcs et des musulmans. Entre 1918 et 1922, une période connue sous le nom des Années d'Armistice, le théâtre moderne et le divertissement, en particulier le théâtre arménien, ont été très prolifiques à Istanbul, alors occupée par les forces alliées. Lorsque le gouvernement d'Ankara a pris le contrôle d'Istanbul, de nombreux acteurs impliqués dans le théâtre arménien ont migré (de manière permanente ou temporaire) vers les pays voisins. Entre 1923 et 1946, pendant la période de parti unique de la République turque, les différentes langues parlées dans l'Empire ottoman n'étaient plus entendues sur scène, car la seule langue utilisée était le turc moderne, suite à la réforme linguistique de 1928. Les comédiens arméniens ont découvert qu'ils n'étaient plus autorisés à jouer en public. Au cours du processus de rétablissement du théâtre dans le nouvel État-nation de la Turquie, les fondateurs de la République ont préféré « repartir de zéro » en tentant de créer des « premières » dans la République (c'est-à-dire la première pièce, le premier acteur, la première actrice, etc.) en « ignorant officiellement » mais « bénéficiant officieusement » de l'héritage multiethnique, multireligieux et multilingue qu'ils avaient hérité, principalement grâce aux citoyens arméniens de l'État ottoman.

À cette fin, en 1914, le *Dârülbedâyi* (Théâtre municipal d'Istanbul) a été créé avec un personnel composé presque entièrement de Turcs. Comme l'enthousiasme pour l'établissement d'un État-nation turc était au centre des préoccupations à cette époque, le « théâtre politique » qui abordait les événements sociaux et les turbulences, « s'adressait aux émotions » et « motivaient les masses » dominait la scène. Dans les années 1920, les exigences de base pour le théâtre turc moderne étaient plus ou moins en place. Les Turcs musulmans fréquentaient les salles de spectacle et les femmes musulmanes, éduquées et formées au *Dârülbedâyi*, commençaient à apparaître sur scène. À cette époque, le *Dârülbedâyi* faisait des tournées en Anatolie presque chaque année, et cette tradition a perduré jusqu'en 1942. En 1936, le Conservatoire d'État a pris en charge cette

mission, et les productions théâtrales en turc se sont répandues dans tous les coins du pays, dans les frontières délimitées par le Pacte national[662].

Le théâtre était contrôlé et encouragé de manière centralisée par le gouvernement d'Ankara et s'est répandu dans tout le pays. Le théâtre avait pour mission d'éclairer les gens, de présenter et de promouvoir la République et ses principes, et d'enseigner au public comment être de « bons citoyens », de manière similaire à la façon dont il avait été utilisé comme véhicule de promotion de l'ottomanisme pendant les années des Tanzimat. En plus du *Dârülbedâyi* et du Conservatoire d'État, les *Halkevleri* (Maisons du Peuple), des centres communautaires fondés sous le patronage de l'État de 1932 à 1951, encourageaient les groupes de théâtre amateur à monter des pièces et prenaient la responsabilité d'apporter des *inkılap temsilleri* (pièces révolutionnaires) dans tout le pays[663]. Ils présentaient et promouvaient les principes de la République appelant les citoyens à s'unir en tant que Turcs et musulmans, et à se rassembler en tant que nation. Le théâtre était utilisé comme outil diplomatique par le gouvernement. Par exemple, le Shah d'Iran a assisté à une représentation d'un opéra turc, et des compagnies théâtrales grecques ont été invitées en Turquie[664]. Alors que des actrices et des acteurs tels que Bedia Muvahhit, Raşit Rıza et Zozo Dalmas visitaient la Grèce et la Turquie en tant qu'« ambassadeurs de la paix » dans le cadre d'initiatives visant à renforcer les amitiés internationales dans la sphère politique supérieure, des pièces dépeignant comment les Grecs avaient été chassés d'Anatolie étaient jouées dans l'Anatolie rurale.

Pendant cette période, la personne la plus importante à marquer le domaine du théâtre en Turquie était Muhsin Ertuğrul (1892-1979), qui a fait de grands efforts pour établir des théâtres régionaux, sensibiliser au théâtre de style occidental et développer une culture de ce théâtre en Turquie. En tant qu'acteur familiarisé avec le théâtre ottoman mais suivant de près les mouvements d'avant-garde occidentaux, Muhsin Ertuğrul a largement utilisé l'héritage ottoman du pays pour créer un théâtre national robuste, et il figure très en vue dans les histoires du théâtre turc. Deux mondes séparés de comédiens turcs et arméniens, ces mondes apparemment « déconnectés », ont établi une relation dynamique entre eux, en ce qui concerne leur collaboration en « arrière-

[662] And, *Başlangıcından 1983'e*, p. 165

[663] Suraiya Faroqhi et Arzu Öztürkmen, ibidem, pp. 4–17.

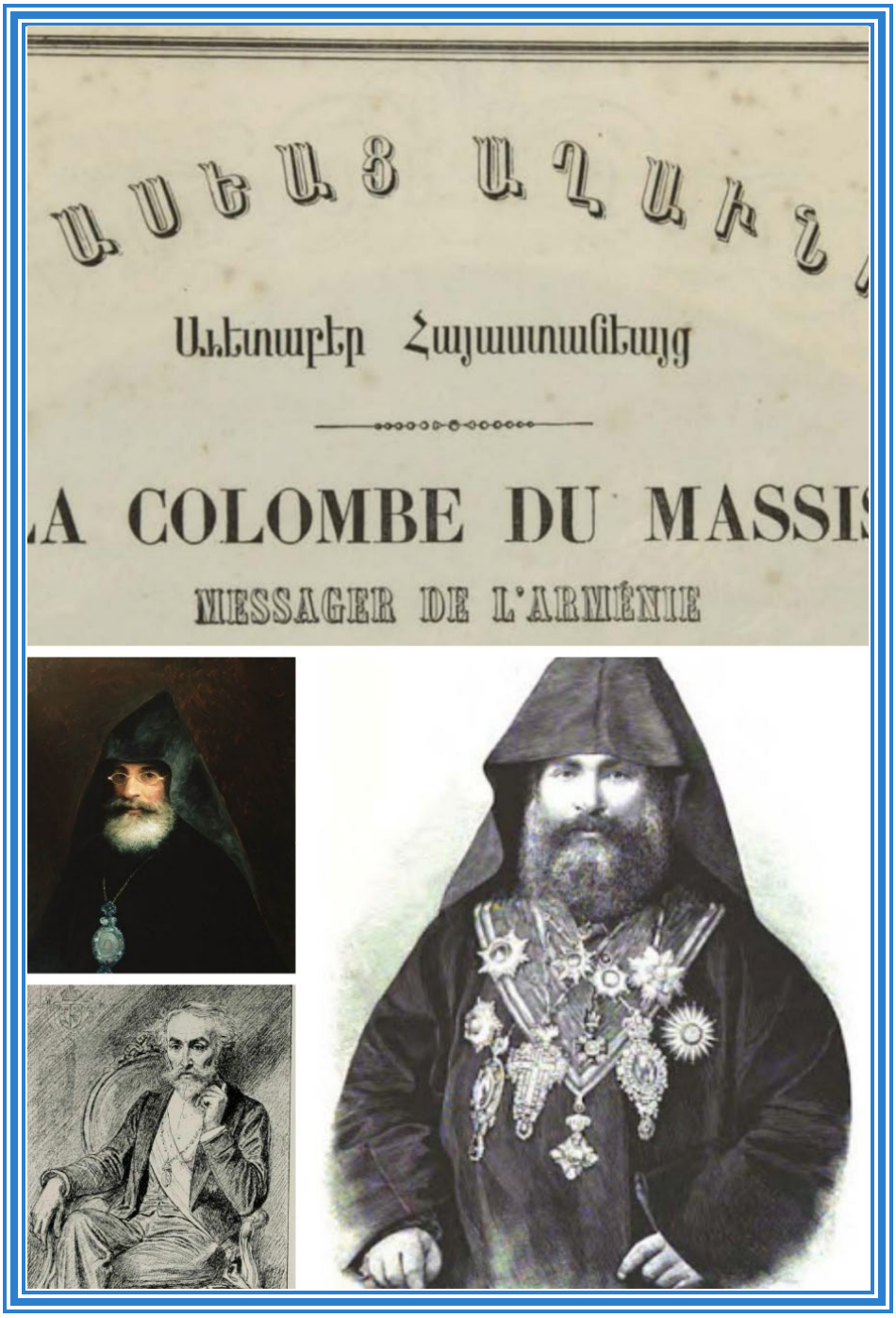
[664] And, *Başlangıcından 1983'e*, pp. 155–65.

plan[665] ». Ainsi, les Arméniens ont soutenu et collaboré activement avec les comédiens turcs en arrière-plan jusqu'au coup d'État militaire de 1980.

À la fin des années 1970, la violence politique était devenue un problème majeur en Turquie. Les groupes ultranationalistes de droite, parfois en collaboration avec l'État, ont lancé des attaques contre l'opposition de gauche. Finalement, cette turbulence politique a abouti à un coup d'État en 1980, mettant fin aux activités culturelles en général. Après le coup d'État, le théâtre arménien existant dans la clandestinité a semblé disparaître, et après le rétablissement de la stabilité politique, il a été limité aux espaces des écoles arméniennes, des associations d'anciens élèves et des fondations arméniennes. Suivre l'itinéraire du théâtre arménien moderne dans l'Empire ottoman permet une analyse passionnante. Il est possible de suivre et de trouver divers points de retournement dans la vie politique, sociale et culturelle ottomane à travers son parcours. Le théâtre arménien moderne ottoman était une « scène », à la fois physiquement et métaphoriquement, où toutes les crises systémiques, les conflits sociaux, les acteurs (émergents et déclinants) et les rivalités de pouvoir de l'Empire étaient distillés. La réflexion de tous les développements sociopolitiques et économiques de l'Empire aux XIXe et XXe siècles peuvent être trouvée sur la « scène théâtrale » du théâtre arménien moderne, étant intimement liée aux changements politiques et sociaux. En ce sens, le théâtre arménien moderne était un lieu d'évolution politique dans l'Empire ottoman. L'effort intellectuel tout aussi passionnant est de poursuivre comment un héritage théâtral impérial – animé par l'une de ses minorités éminentes – a été, et n'a pas été, transformé et transféré dans les histoires et historiographies de l'expérience théâtrale de l'État-nation.

[665] Le magazine *Kulis* de Hagop Ayvaz (1911-2006), éminent écrivain, acteur, metteur en scène et éditeur arménien, illustre ces liens. Ce magazine publié en arménien est resté en circulation pendant cinquante ans, ce qui en fait le plus ancien périodique théâtral de Turquie. Il fournit un grand nombre de sources primaires sur le théâtre arménien et turc, ainsi que sur la vie sociale et culturelle de l'époque.

CHAPITRE II : LA CRIMEE – UNE VENISE ALTERNATIVE



Khoren (Narbey) Kalfayan, Kapriyel Ayvazovski (Ayvazyan) et Ambrosios Kalfayan Lusignan (le prince Guy de Lusignan) sont les pères du nationalisme arménien, fondateurs et professeurs du Collège Mouratian (plus tard Haïgazian) à Paris, ainsi que les éditeurs de la revue franco-arménienne *La Colombe du Massis*. Ils ont quitté l'Église catholique (de Rome) pour rejoindre l'Église apostolique (d'Eçmiyadzin). Ils ont créé une « Venise alternative » en Crimée pour promouvoir le nationalisme arménien et ont investi dans l'éducation en Europe de l'Est et dans le Caucase du Sud.

« Selon Botta, une nation qui perpétue les coutumes et les traditions d'autres nations sans réfléchir ni choisir est une nation condamnée à la décadence. Avez-vous déjà vu une nation aussi fidèle aux coutumes et traditions des autres que les Arméniens ? Avez-vous déjà vu une nation qui se donne aux étrangers et se dévalorise autant que la nôtre ? Cependant, une chose reste inchangée, l'Arménien reste Arménien partout. »

Archevêque de Constantinople Khoren (Narbey) Kalfayan, Crimée, Féotosie,1862[666]

L'un des territoires de circulation du théâtre ottoman arménien fut la Crimée. La Crimée, avec ses ports sur la mer Noire et ses routes commerciales reliant la Méditerranée d'un côté et la Russie, l'Inde et l'Iran de l'autre, était un centre commercial très actif. En raison des réseaux commerciaux ainsi que des liens ethniques, religieux et linguistiques, elle était l'un des territoires de circulation des communautés ottomanes.

Si le théâtre ottoman arménien est le réservoir de toutes les représentations du XIXe siècle, nous pouvons dire que la scène du théâtre arménien de Crimée est le territoire où ces représentations se cristallisent le plus. À Venise, Istanbul et Tiflis, nous voyons différentes étapes du processus de diffusion du théâtre ottoman arménien et, à travers lui, du nationalisme culturel. Cependant, la scène criméenne présente tout cela de manière très rapide et intense. Elle montre de manière frappante la rapidité et la brutalité avec lesquelles le mouvement nationaliste arménien, avec ses acteurs les plus prestigieux, ses initiatives diplomatiques et sa stratégie de diffusion bien planifiée, a perdu de la puissance et a été discrédité lorsque la conjoncture politique a changé. Les formes de nationalisme entre 1850 et 1870, la crise diplomatique entre l'Europe, la Russie et l'Empire ottoman, la transformation de la question arménienne en une crise internationale, les luttes de pouvoir pour la domination en mer Noire et à Istanbul, etc., tout cela peut être lu à travers la scène théâtrale et les productions de Crimée. La scène de Crimée a également servi de pont pour

[666] Extrait de l'avant-propos de Khoren Kalfayan (Narbey) pour la pièce *Alafragna*.
Khoren Kalfayan (Narbey) : *Alafragna*, Préface, Comédie en 5 actes, Teotosia, 1862

transférer l'école théâtrale vénitienne vers le Caucase. Les acteurs d'Istanbul et de Crimée sont devenus des partenaires fondateurs de la scène arménienne de Tiflis.

Deux orientations étaient présentes sur la scène de Crimée. La première était traditionnelle. Jusqu'aux années 1850, ce groupe a perpétué l'école vénitienne et a pratiqué le théâtre dans les écoles catholiques qui avaient été ouvertes en Crimée. La deuxième orientation était plus radicale ou dissidents. En sont à l'origine des membres du groupe qui, à Venise, avaient produit l'idée du nationalisme arménien et de l'utilisation du théâtre comme instrument. Avançant que l'Église catholique latinisait les Arméniens et que l'Arménité était assimilée au nom de la religion, ce groupe s'est séparé de l'Église catholique et a rejoint l'Église apostolique, c'est-à-dire l'Église orientale. Cela signifiait un affaiblissement des liens avec la France et un renforcement des liens avec la Russie. Ainsi, cette scène est devenue un centre de conflits religieux et politiques.

Les arguments des fondateurs de la scène de Crimée en relation avec le nationalisme arménien sont particulièrement révélateurs. On pourrait dire qu'ils défendaient une forme de nationalisme qui correspondait étroitement à l'idéologie de l'ottomanisme[667], plutôt qu'à un nationalisme visant à la formation d'un État-nation, comme le suggère la terminologie de la Révolution française. En effet, leur vision s'alignait davantage sur l'idéologie ottomaniste proposée par les intellectuels de la période des Tanzimat, une forme de nationalisme inclusif et impérial qui cherchait à intégrer les différentes communautés au sein de l'Empire.

Les arguments des acteurs de la scène de Crimée étaient en réalité proches de ceux des intellectuels conservateurs ottomans, qui critiquaient la stratégie de modernisation et de *westernisation* marquant la politique intérieure, extérieure et culturelle de l'Empire ottoman. Il est surprenant de constater que, dans ce contexte, il existe une alliance discursive inattendue entre ces deux courants de pensée, mettant en lumière une critique commune des excès perçus de la modernisation, tout en promouvant une forme de patriotisme culturel.

Les fondateurs de la scène de Crimée, en particulier le groupe radical, ont produit des œuvres qui portaient l'expérience vénitienne à un niveau artistique supérieur. Au-delà d'écrire des pièces racontant l'histoire et les rois arméniens aux jeunes, ils ont commencé à écrire des pièces interrogeant les vertus d'un roi destiné à diriger un royaume arménien. De même, au-delà de la

[667] L'ottomanisme, ou nationalisme ottoman, était une idéologie du XIXe siècle qui visait à unifier toutes les nations et les communautés au sein de l'Empire ottoman sous une identité commune, celle de l'ottomanité.

comédie de caractère, ils ont écrit des pièces visant à révéler et corriger les défauts des individus par la comédie.

Cependant, en raison des crises politiques, le processus de production a été interrompu. En ce sens, la scène de Crimée est une scène bloquée. Le nationalisme culturel a utilisé le théâtre comme un outil de la puissance douce pour créer une scène, mais l'environnement politique militarisé a bloqué cette scène. Il a discrédité ses acteurs et dévalorisé ses productions. Après la Première Guerre mondiale, cela a conduit à la marginalisation d'un magazine et de ses cadres qui avaient structuré la communauté arménienne à Paris.

Dans ce chapitre, nous examinerons ce processus à travers un lieu, un dramaturge et une publication.

1. Exclusion de l'historiographie

La scène théâtrale de Crimée et ses acteurs ne sont pas suffisamment visibles dans les historiographies ottomanes. Les informations sur les écoles et les activités théâtrales qui y sont établies sont limitées. Quelques magazines publiés en arménien contiennent des données sous forme de nouvelles sur les événements, mais dans les publications ottomanes et les sources turques examinées, les noms des fondateurs ne sont mentionnés que de manière très limitée[668]. Le manque de continuité dans les travaux théâtraux réalisés en Crimée et l'incapacité de sortir des écoles pourraient en être une raison. Cependant, la principale raison pourrait être les développements politiques.

La guerre de Crimée (1853-1856), pendant laquelle la Russie, la France, l'Angleterre et l'Empire ottoman se sont engagés dans des luttes de pouvoir sur la mer Noire, a changé le destin des chrétiens catholiques et apostoliques de l'Empire ottoman. L'Édit de Réforme proclamé par l'Empire ottoman en 1856 a accordé de nouveaux droits et libertés aux Arméniens catholiques ainsi qu'aux Arméniens apostoliques. Cependant, les fondateurs de la scène de Crimée, en quittant l'Église catholique pour rejoindre l'Église apostolique, ont proposé une troisième voie dans

[668] Pour recueillir davantage de données locales sur cette scène, il est nécessaire d'examiner les journaux locaux. Bien que le turc et ses variantes soient parlés en Crimée, il n'existe aucune preuve de pièces de théâtre jouées en turc. Les langues utilisées sur scène en Crimée étaient le russe, l'arménien et le français. Cependant, des expressions turques ont été utilisées dans les pièces écrites en arménien occidental. Avec la révolution linguistique, cet endroit est également devenu un laboratoire pour l'arménien occidental. La pièce *Alafranga* de Narbey a été écrite en arménien occidental et utilise des mots turcs.

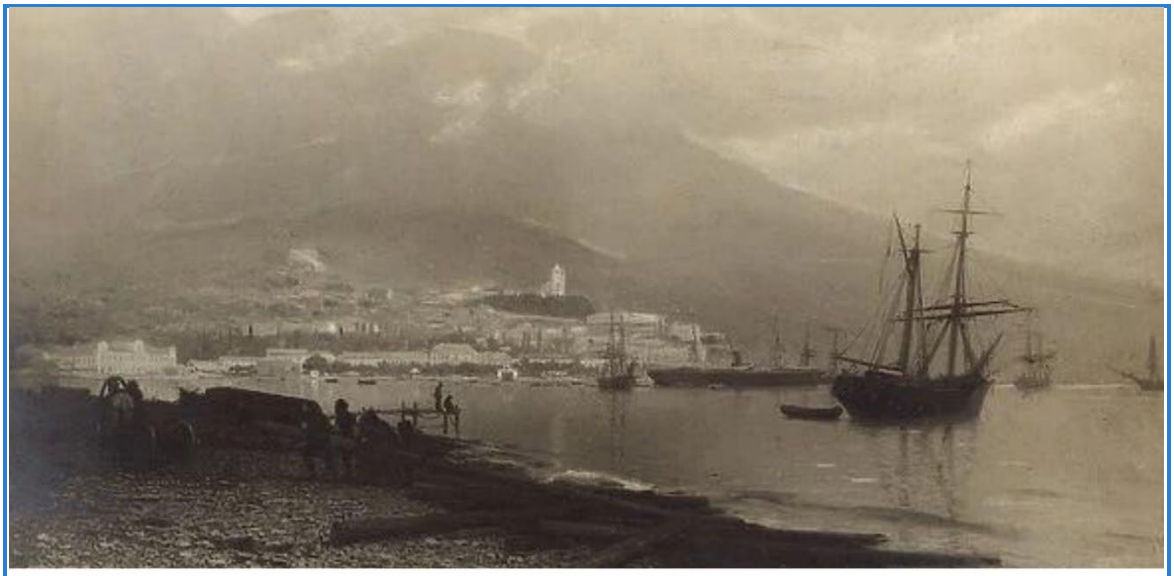
l'orientation du nationalisme arménien. Cela pourrait être une direction non approuvée par les acteurs politiques de l'époque. En effet, jusqu'en 1855, la ligne de la congrégation catholique vénitienne dominait en Crimée, mais après cette date, le groupe de ceux qui se sont séparés de cette congrégation a pris le dessus. Ainsi, la domination de l'Église occidentale, c'est-à-dire de la domination catholique française, a faibli et celle de l'Église orientale, c'est-à-dire de l'Église orthodoxe russe, a commencé.

1.1 Rivalités des pouvoirs en mer Noire

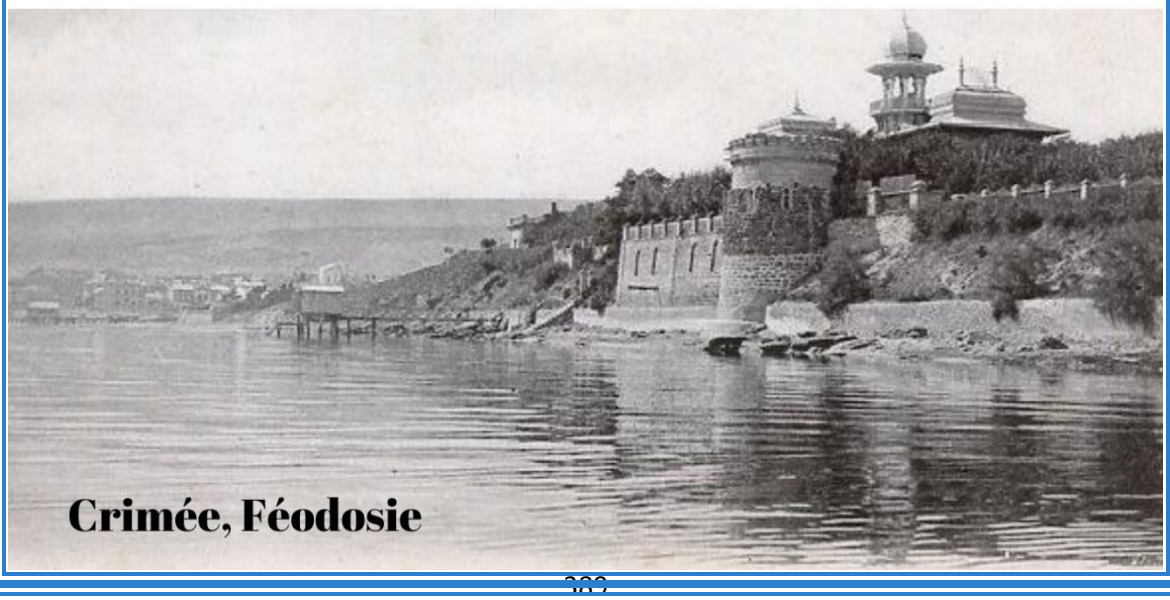
Après la guerre de Crimée, un nouvel impérialisme a dominé la région. Les habitants installés dans ces régions après les révolutions de 1848, ces régions ont connu un essor de leur urbanisation, et l'opinion publique y est devenue très importante aussi. Par conséquent, atteindre la communauté et former une opinion par le biais de publications et de théâtre est devenu plus crucial. Après la guerre de Crimée, l'alliance de l'Europe est terminée et les luttes de domination en mer Noire ont commencé. Les États européens, après les révolutions, se sont tellement renforcés en termes de discours et de technologie que ni l'Empire ottoman ni l'Empire russe ne pouvaient rivaliser avec leur puissance sans se moderniser. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur Istanbul, cela a eu un impact direct sur la formation des environnements théâtraux. À cette époque, l'un des indicateurs les plus fondamentaux de la modernisation d'une ville était la présence de lieux théâtraux et d'une culture théâtrale, ce qui signifiait la présence de citadins ayant acquis cette culture. Cela a conduit les administrations russe et ottomane à prendre des mesures soutenant l'environnement théâtral.

Comme nous l'avons traité dans les chapitres précédents, le théâtre faisait partie intégrante des politiques culturelles tant de l'Empire ottoman que des communautés ottomanes. Les fondateurs de la scène de Crimée ont soutenu la formation de la scène théâtrale des Arméniens russes en ouvrant un troisième centre théâtral en plus de Venise et d'Istanbul. La communauté arménienne de Crimée (ainsi que d'autres communautés) était en communication avec les communautés arméniennes des régions autour de la mer Noire, de l'Europe de l'Est, de la Russie, du Caucase, de l'Anatolie du Nord et de l'Anatolie de l'Est, principalement en raison de la position géographique de la Crimée. Grâce aux interconnexions des canaux et des routes, la portée s'étendait bien au-delà. En ce sens, la Crimée est devenue une plaque tournante avec des réseaux commerciaux et culturels s'étendant sur une vaste zone.

Cependant, de manière frappante, cette scène n'a pas pu se détacher d'Istanbul. Nous verrons que c'est la même situation pour la scène arménienne de Tiflis. Ceux qui ont transporté le théâtre arménien en Crimée et à Tiflis étaient principalement des Arméniens d'Istanbul. Chaque centre, bien qu'Istanbul ait insisté pour être une force unificatrice, cherchait à s'autonomiser. La raison principale en est que, dans le contexte global, il y avait deux communautés arméniennes distinctes vivant dans deux grands empires différents. Cependant, ne pas pouvoir se détacher d'Istanbul, maintenir un lien avec Istanbul sous forme d'admiration ou de critique, est l'une des caractéristiques distinctives du théâtre arménien.







Crimée, Féodosie

1.2 Le territoire cédé à la Russie par l'Empire ottoman

Le Khanat de Crimée, dont les origines sont liées à l'Empire mongol de Gengis Khan et composé de populations turques, a existé de 1441 à 1783. Il est dit que le Khanat est resté sous la dépendance de l'Empire ottoman de 1475 jusqu'à la signature du traité de *Küçük Kaynarca* en 1774. Les liens historiques entre la Crimée et l'Empire ottoman sont donc forts. La Crimée et ses intellectuels ont joué des rôles importants dans le monde intellectuel ottoman, dans la formation de l'idéologie du panturquisme et dans l'élaboration du discours patriotique. La pièce de Namık Kemal (1840-1888) *Vatan Yahut Silistre*, mentionnée dans le chapitre précédent et ayant causé des conflits politiques au théâtre Vartovyan de Gedikpaşa à Istanbul ainsi que l'exil des membres du mouvement de l'opposition des Jeunes-Turcs par le sultan, traite du siège de la forteresse de Silistrie en 1854, située en Crimée[669]. Outre cette œuvre théâtrale sur la défense de Silistrie, des épopées populaires et des marches ont été écrites par le compositeur ottoman arménien Dikran Çuhacıyan Efendi (1837-1898).

Après la conquête de la Crimée par l'Empire ottoman, l'évêché arménien de la région a été rattaché au Patriarcat arménien d'Istanbul. La date exacte de cette transition n'est pas connue, mais le lien spirituel et administratif avec la capitale ottomane a joué un rôle dans le maintien de relations étroites avec les centres arméniens. Les deux principaux éléments qui maintenaient les liens forts entre les communautés étaient sans aucun doute les relations commerciales et les liens religieux.

Le système de la Lumière arménienne en Crimée, comme ailleurs, était basé sur une collaboration entre les commerçants et les aristocrates/bureaucrates, avec l'église au centre. La Crimée, en particulier les villes de Kefe (Théodosie ou Feodossia) et Karasubazar (rebaptisée Bilohirsk en 1945), faisait partie de l'empire culturel arménien et était une zone d'investissement tant pour les catholiques de Venise que pour les apostoliques d'Eçmiyadzin. En raison de sa valeur commerciale, la région était strictement contrôlée par les empires ottoman et russe.

[669] Le siège de Silistra (du 14 avril au 23 juin 1854) est un événement majeur de la guerre de Crimée. Il débute avec le passage du Danube par l'armée russe et l'encerclement de Silistra. En dehors des escarmouches initiales, il a duré 41 jours, se terminant par le retrait des forces russes. Sous le commandement du général Ivan Paskevich, l'armée russe a soumis les forces ottomanes dans la forteresse de Silistra à une pression intense pendant 70 jours. Le prince Mikhaïl Dmitrievitch Gortchakov, un officier d'artillerie, était l'adjoint du général Paskevich. Le siège de Silistra s'est conclu par une victoire stratégique et morale pour l'Empire ottoman. Cette bataille a eu des répercussions diplomatiques et militaires. L'Autriche a adressé une note à la Russie pour exiger son retrait des Balkans. Les forces alliées ont commencé à se rassembler à Varna en vue de lancer une offensive sur l'objectif stratégique de Sébastopol.

En 1774, conformément à l'accord entre les Ottomans et la Russie, le Khanat de Crimée est devenu indépendant et est rapidement tombé sous l'influence russe. Pour accélérer l'annexion de la Crimée à l'empire, les Russes ont décidé de dominer l'économie de la péninsule en persuadant les communautés les plus actives commercialement, les Arméniens et les Grecs, d'émigrer en Russie[670]. Les Arméniens de Russie, et en particulier leur archevêque Hovsep Argutyan (1865-1825), ont soutenu cette initiative, car la cour russe avait promis d'importants privilèges et des terres aux migrants arméniens en Crimée. Les Arméniens ont d'abord émigré dans la région de Rostov-sur-le-Don. Ils ont nommé leur nouvel espace de vie Nor (Nouvelle) Nakhitchevan et y ont construit des villages, des villes et un complexe monastique appelé Surp Khaç[671]. Peu de temps après la migration des Arméniens et des Grecs, les Russes ont annexé la Crimée à l'empire en 1783, et les Arméniens ont bénéficié de tous les avantages politiques et commerciaux fournis par la Russie. Les Arméniens de la côte de la mer Noire, qui étaient en contact avec les marchands italiens et grecs depuis longtemps, étaient parmi les plus occidentalisés et cosmopolites de leurs compatriotes. Beaucoup d'Arméniens de Crimée ayant adopté le mode de vie européen avaient quitté l'Église arménienne (apostolique) pour embrasser le catholicisme. À la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, de nombreux Arméniens de diverses régions se sont installés dans la région de Crimée, formant de nouvelles communautés dans les grandes villes. Après 1778, les Arméniens de Crimée ont continué à migrer vers différentes régions de Russie dans des conditions spéciales et à former de nouvelles communautés. L'une de ces régions fut la région du Caucase du

[670] La politique de l'ingénierie démographique de la Russie était circonstancielle en raison de la situation géopolitique. Cependant, la présence arménienne en Crimée est ancienne. Comme mentionné précédemment, la plus grande migration des Arméniens d'Anatolie a eu lieu après la chute du royaume arménien de Cilicie en 1375. Les Arméniens arrivés de Cilicie ont considérablement renforcé la communauté arménienne en Crimée. Les zones de peuplement arménien comprenaient notamment Sudak, Surkhat, Eupatoria, Kazarat, Karasubazar, Simferopol (Akmeçit), Bahçesaray, Balaklava (Çembale), Armiansk (Orabazar) et Inkerman. Il est intéressant de noter que certaines idées relatives à la conscience nationale s'étaient déjà développées au sein de ces communautés. Par exemple, au début du XVIIIe siècle, il est documenté que plusieurs centaines de jeunes de Crimée se sont volontairement joints aux forces du commandant arménien Davit Bek (mort en 1728) pour libérer l'Arménie orientale. Après la chute des Safavides en 1722, Davit Bek a défendu les régions de Syunik et de Kapan, peuplées d'Arméniens, empêchant ainsi l'établissement de populations ottomanes et musulmanes.

On peut consulter Krikor Maksoudian : « Armenian Communities In Eastern Europe » (Communautés arméniennes en Europe de l'Est), *The Armenian People From Ancient To Modern Times - Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century*, ed by Richard G. Hovannisian, Vol II, MacMillan Press Ltd., 1997, p. 60

[671] Krikor Maksoudian, ibidem, pp. 58-61

Sud, que nous aborderons dans le prochain chapitre. La conquête du Caucase par les Russes peu après a permis de placer les paysans de l'Arménie orientale sous la même autorité que les Arméniens de Crimée et de Nor Nakhitchevan, renforçant ainsi les contacts. Désormais, il était possible d'établir des liens entre les centres urbains russes et les villages de la province d'Erevan[672]. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, la caractéristique la plus marquante de la scène arménienne de Tiflis était de porter le théâtre dans les villages.

2. Le théâtre arménien en Crimée

L'un des territoires où l'équipe vénitienne a transplanté ses activités théâtrales se trouvait sur la côte de la mer Noire, dans les villes de Kefe (Théodosie) et Karasubazar (Bilohirsk) dans la péninsule de Crimée. La scène théâtrale de Crimée a joué un rôle crucial en offrant une nouvelle direction et en ouvrant un nouveau canal pour le théâtre arménien et le nationalisme. Les fondateurs de cette scène étaient également issus de l'école vénitienne, et ils étaient des figures clés qui avaient façonné le nationalisme arménien et le théâtre arménien. Cependant, voyant le danger de la latinisation, ils se sont séparés de l'Église catholique et de la congrégation vénitienne pour protéger le nationalisme arménien et ont rejoint l'Église apostolique en s'installant en Crimée. Ils y ont créé, pour ainsi dire, une alternative à Venise.

Ce chapitre se concentre sur le lieu et ses acteurs, en interprétant la compréhension nationaliste du théâtre qui s'est formée ici. Parmi les acteurs figurent le prince Lusignan Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892), qui deviendra plus tard l'archevêque d'Istanbul, le magazine *Colombe du Armeni* qui a commencé à être publié et a été transféré en Crimée en 1855, et le Khalibyan College (1855-1871) à Théodosie, où la première activité théâtrale ouverte à la communauté a été organisée en Crimée (et en Russie).

Cette équipe, en établissant la Crimée comme hub ou plaque tournante, a formé des réseaux nationalistes en Europe de l'Est et dans le Caucase du Sud. Ils ont activement contribué à la propagation des écoles arméniennes en Europe de l'Est et ont joué un rôle clé dans l'établissement d'une scène théâtrale arménienne dans le Caucase du Sud. De plus, les comédies et les pièces historiques ont pris un sens différent ici. Elles ont été utilisées non seulement comme un moyen

[672] Ronald Grigor Suny : « Eastern Armenians Under Tsarist Rule » (Les Arméniens de l'Est sous le régime tsariste), *The Armenian People From Ancient To Modern Times - Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century*, ed by Richard G. Hovannisian, Vol II, MacMillan Press Ltd., 1997, p. 110

d'atteindre toutes les couches de la nation et de les éduquer, mais elles ont également acquis une mission morale. Dans les pièces historiques, il s'agissait de montrer les vertus et les faiblesses possibles d'un roi, tandis que dans les comédies, il s'agissait de révéler les défauts moraux des individus pour éduquer la nation.

2.1 Deux orientations dans le théâtre et le nationalisme : traditionaliste et radicale

La scène théâtrale de Crimée présentait deux orientations : traditionaliste et radicale. L'orientation traditionaliste a ouvert une école catholique à Karasubazar en 1821 et y a mené des activités théâtrales. L'orientation radicale, quant à elle, a ouvert une école affiliée à l'Église apostolique à Kefe.

2.1.1 Orientation traditionaliste : le Père Minas Pıjişgyan (Medici) (1777-1851)

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans cette thèse, les missions et stratégies des acteurs de l'orientation traditionaliste étaient claires : atteindre les colonies arméniennes et les différentes couches de la population en tant que prédicateurs itinérants, puis par les écoles qu'ils fondaient ou dirigeaient, et renforcer les influences de l'orientation catholique vénitienne. Le représentant de l'orientation traditionaliste était le Père Minas Pıjişgyan (Medici) (1777-1851), connu pour sa contribution à la création d'un répertoire théâtral à Venise et pour être le fondateur de la scène arménienne d'Istanbul.

Pars Tuğlacı, dans son ouvrage chronologique sur les activités des Arméniens occidentaux, note qu'en 1831, une école primaire a été fondée et ouverte à l'enseignement à l'initiative du Père Yeprem Setyan, membre de la Congrégation arménienne mekhitariste de Vienne, dans le monastère catholique arménien de la ville d'Akhaltska en Crimée[673]. En 1862, une autre école arménienne a été ouverte à Simferopol en Crimée par la Congrégation mekhitariste de Vienne[674]. Dans ces écoles, il est probable que des activités théâtrales aient eu lieu, mais aucune connexion n'a été trouvée entre la Congrégation mekhitariste catholique de Vienne et la campagne de théâtre nationaliste abordée dans cette étude.

[673] Tuğlacı, Vol I, p. 579

[674] Tuğlacı, Vol II, p. 193



2.1.2 Théâtre dans un collège de Karasubazar (1824-25)

Le Père Minas Pıjişgyan (1777-1851), qui a ouvert des écoles mekhitaristes à Istanbul et à Trabzon, a fondé la première école mekhitariste à Karasubazar en Crimée en 1820-1821, puis y a organisé des activités théâtrales[675]. En 1825, des représentations théâtrales ont été mises en scène dans l'école[676]. Le mouvement théâtral au sein de l'école s'est poursuivi sous la direction de son successeur, le Père Vırtanes Buduryan. Les jeunes, les familles, les étudiants et la communauté de Karasubazar ont participé aux représentations de l'école, qui ont réuni les Arméniens de la ville. Le célèbre compositeur local, Kıristapor Gara Murza (1853-1902), suivait également ces représentations. Zekiyan a affirmé que le premier produit de la scène arménienne orientale a

[675] Zekiyan, *Venedik*, p. 29

[676] Sarkisyan ibidem, p. 74

commencé ici et non au Collège Nersesyan de Tiflis[677]. Stepanyan a écrit que l'école de Karasubazar a poursuivi des activités théâtrales selon l'école vénitienne pendant de nombreuses années, mais que ces travaux n'ont pas suffisamment attiré l'attention des Arméniens ottomans et soviétiques[678].

Ils géraient également les relations diplomatiques avec la Russie. Minas Pıjişgyan, connu en Europe sous le nom de Minas Medici, a remercié le tsar russe Alexandre Ier par une lettre dans un livre de grammaire publié à Karasubazar. Il a établi des liens solides avec les autorités russes pour assurer la continuité des écoles ouvertes ici.



Peinture du père Pıjişgyan (source : archives personnelles de Yervant Baret Manok)

[677] Zekiyan, *Venedik*, p. 30

[678] Stepanyan, ibidem, p. 93

2.1.3 Orientation radicale : Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892)

Le représentant de l'orientation radicale était le prince Lusignan Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892). Avec l'archevêque Kapriyel Ayvazovski (Ayvazyan) (1812-1879), son frère Ambrosios Kalfayan Lusignan (Prince Guy de Lusignan) (1826-1906), et Sarkis Teodoryan, Narbey a quitté l'Église catholique pour rejoindre l'Église apostolique, traçant une nouvelle direction pour le nationalisme arménien[679]. Tout comme l'école vénitienne avait investi à Istanbul, cette orientation nationaliste a investi à Paris et en Crimée. Ils ont fondé l'école Haygazyan à Paris (anciennement appelée Samuel Mouradyan)[680] qui deviendra plus tard un centre intellectuel influent. Ils ont également joué un rôle clé dans l'établissement des écoles arméniennes en Europe de l'Est et de la scène théâtrale de Tiflis. Narbey a ensuite déménagé à Tiflis, où il a rencontré l'équipe théâtrale venue d'Istanbul (Siranuş et Bedros Atamyan).

2.1.4 Théâtre au collège Khalibyan (1861-62)

En 1858, sous le patronage de Kapriyel Ayvazovski et avec le soutien financier du marchand Harutyun Khalibyan, l'école Khalibyan a été fondée à Kefe pour les Arméniens de nationalité russe et ottomane[681]. À partir de 1861, Narbey a commencé à y enseigner et à diriger des activités théâtrales.

À Kefe, une ville portuaire comme Venise, trois communautés vivaient ensemble : les Arméniens, les Russes et les Français. Les représentations théâtrales étaient données dans ces trois langues. Il n'y a pas de données indiquant des représentations en turc. Il est écrit que les activités théâtrales ont commencé pour la première fois dans cette école. Le magazine *Pazmaveb* a considéré l'année 1861 comme un tournant à cet égard. Il a été écrit qu'une nouvelle ère a commencé, et qu'une mobilisation théâtrale russe atteignant jusqu'aux villages a été lancée[682]. Le modèle de Venise a été appliqué : pendant le *Paregentan*, les enseignants et les élèves de l'école ont préparé

---

[679] On peut consulter Sait Çetinoğlu : « Rahip Ambrosios Kalfayan'ın (A. Calfa) Eğitim tarihine Katkıları » (Contributions du prêtre Ambrosios Kalfayan (A. Calfa) à l'histoire de l'éducation), HyeTert, 05.07.2018, Rahip Ambrosios Kalfayan'ın (A. Calfa) Eğitim tarihine Katkıları – HyeTert

[680] Autre nom : *Arevelyan Pazmalezu Varjaran* (École orientale multilingue)

[681] Tuğlacı, Vol II, p. 131.

[682] Aram Yeremyan : *ռուսահայ թատրոնի պատմութիւնը, սկիզբից մինչեւ 70 - ական թուականը, պատմա - քննադատական տեսութիւն* (Rusahay tadroni badmutyunı sgizpits minchev 70 - agan tvgkanı, batma - knnatatagan desutyun - L'histoire Du Théâtre Russian Armenians, Du Début Aux Années 70, Histoire - Vue Crıtıque), Բազմավէպ (*Pazmaveb*), vol 21, juillet – aout, no 7-8, p. 261.

des spectacles et ont invité la communauté. Ces événements ont également attiré les Russes et les Français de Kefe.

2.1.4.1 La pièce Arşag II (1861)

Le premier événement a eu lieu en 1861, avec la représentation de la pièce *Arşag II*[683], écrite par Khoren Kalfayan en arménien occidental. La pièce a été très appréciée par la communauté[684]. En plus de cette pièce, d'autres petits sketches ont également été joués, comme le rapporte la presse de l'époque. Un journal publié en français à Odessa a loué l'événement. La pièce a été commentée dans les magazines *Meğu Hayastani* (L'Abeille d'Arménie) et *Diyacan Hayastanyatz* (L'Arc-en-ciel d'Arménie)[685]. La pièce *Arşag II*, qui traite de l'histoire arménienne et vise à inculquer une conscience historique à la nation, a été jouée à Tiflis en 1863[686] et a été parmi les pièces emmenées dans les villages du Caucase du Sud à partir de 1865. Ici aussi, les idées

[683] *Arşag II* est une figure emblématique et un acteur puissant dans l'imaginaire nationaliste arménien. Ce personnage est l'un de ceux qui sont les plus représentés sur les scènes théâtrales arméniennes. Tovmas Terziyan a écrit la pièce *Arşag II*, avec une musique composée par Dikran Çuhacıyan. D'autres écrivains ont également adapté *Arşag II* pour le théâtre. Parmi eux, Bedros Minasyan à Venise, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, l'évêque Khoren Narbey, Emmanuel Esayan et Srabyon Tığlıyan, ainsi que Sebuh (Laz) Minasyan ont contribué à cette tradition théâtrale. Stepanyan, ibidem, p. 138

[684] *Մասեաց աղաւնի* (Masyats Ağavni - La Colombe du Massis), 15 février 1861 : La pièce *Arşag II* a été jouée au théâtre de l'école arménienne de Khalibyan le 10 février. B. Norigian (Arşag), Parsegh Yeghiazarian (Suren), Isdepanos Parkhutarian (Alanozan), Hovhannes Selinian (Sabuh), Nerses Mazrov (Vahan Mamigonian), Kapriyel Altinjian (Drastamat) et Manug Babian (Papgen) ont participé à la représentation.

[685] Yeremyan, ibidem, pp. 262-3.

En outre, cet auteur, Khachadur S. Papayan, a écrit un article dans le magazine *Meğu Hayastani* (L'abeille d'Arménie) en 1861, dans son 16e numéro et à la 132e page. Dans sa lettre/article, il fait l'éloge de l'événement et du succès des acteurs. Il parle du résumé et de l'importance de la pièce *Arşag II*, qui met en avant le patriotisme de Khoren Kalfayan. Le contenu de la pièce a ainsi été diffusé par le biais de ce périodique. Les thèmes de l'amour de la patrie, de la liberté et de la souveraineté y sont abordés. Un article est également paru dans le 4e numéro de *Diyacan Hayastanyatz* (Arc-en-ciel d'Arménie) daté du 15 février 1861. Il est souligné que cette pièce est aussi précieuse que les œuvres des auteurs européens et son intrigue est expliquée. Il est précisé que ses messages devraient être pris en exemple.

[686] Berç Bronşyants : *տաղրոն Թբիլիս* (Tatron Tiflis - Tbilisi Theatre), 1893, no: 1 p. 46 Les amis parisiens de Narbey ont pris en charge les besoins de ces étudiants pour faire du théâtre.

venaient des religieux, le soutien financier des commerçants, et les jeunes étaient formés dans les écoles et les quartiers[687].



Photographie de Khoren Narbey prise dans le studio du célèbre photographe stambouliote Abdullah Frères (source : archives personnelles de Yervant Baret Manok)

2.1.4.2 La comédie Alafranga (1862) et les bals d'Istanbul

L'année suivante, en 1862, Narbey écrivit une comédie intitulée *Alafranga*[688]. Cette pièce se focalisait sur Istanbul. Cette nouvelle orientation en Crimée, qui s'était détachée de Venise et

[687] Selon Hrant Asadur dans son almanach de l'histoire du théâtre de l'Orient (p. 183), un drame basé sur les poèmes *aşkharhapar* de Khoren Narbey a été joué le 27 mars 1869. Stepan Ekşiyan a assuré la mise en scène et joué le rôle le plus important.

[688] Մասեաց աղաւնի (La Colombe du Massis), 17 février 1862 : La pièce arménienne *Alafranga* est jouée dans la salle de théâtre de l'école arménienne de Khalibyan le 7 janvier, avec Sarkis Harutyunyan (Haci Matos), Kapriyel Altunciyan (Tavit Saharuni), Yerevanlı Parseğ Yeğyazaryan (Boğos Ağa), Harutyun

avait établi une nouvelle école à Paris tout en investissant en Europe de l'Est et dans le Caucase du Sud, n'ait jamais pu totalement se détacher d'Istanbul. En traçant une direction pour le nationalisme arménien, ils prenaient à nouveau comme référence le territoire d'Istanbul et la communauté arménienne qui y résidait. Dans *Alafranga*, Narbey critiquait la classe moyenne d'Istanbul en la présentant comme un contre-exemple de ce que devait être une famille exemplaire pour le nationalisme arménien. La pièce remettait en question la conscience nationale des Arméniens d'Istanbul, qui, bien que riches, étaient perçus comme dépourvus de conscience nationale.

Dans un article anonyme publié en 1922 dans le Almanac de Teotik, il était dit que Narbey représentait une voie différente en tant que dramaturge. Ce à quoi l'auteur faisait référence était la pièce *Alafranga*, écrite par Narbey en 1862 à Théodosie, qui critiquait la nouvelle vie à Istanbul. Selon Teotik, le théâtre produit à Venise et à Istanbul racontait la vie des Arméniens, des rois et des commandants, flattant ainsi l'ego de la nation. Mais il ne parvenait pas à révéler l'âme arménienne. Cela, selon Teotik, fut accompli par Narbey avec sa pièce *Alafranga*[689].

Metin And considérait cette pièce comme une comédie qui reflétait les tendances de l'époque, en abordant les snobs imitant excessivement européens[690]. Il suggérait que la pièce *İşte Alafranga* (Voici l'*Alafranga*), publiée à Istanbul sous le nom d'auteur M.F., pourrait en fait être l'œuvre de Narbey[691]. Il est évident que cette œuvre était connue et était parvenue à Istanbul[692].

Davudyan (Markar), Isdepanos Parkhutaryan (Paskal), Gonsdantin Der-Isdepanyan (Apkar Bey), Hovhannes Selinyan (Hagopig Efendi), Nerses Mazerov (Babucyan) et Gonsdantin Altunciyan (Buaven)

[689] Teotik : Հայկական Թատրոն (*haygagan tadron*, le théâtre d' Arméniens), dans Teotik 1922 Almanac, p. 231. (Pas de nom d'auteur, probablement Teotik lui-même, c'est-à-dire Theodoros Lapcinciyan).

[690] Metin And: *Türk Tiyatro Tarihi* (Histoire du théâtre turc), İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, İstanbul, 1992, p. 78

[691] And, *100 Soruda*, p. 134.

[692] Il est observable que ce texte circule entre différents territoires. Il constitue un autre exemple de la manière dont les œuvres littéraires se déplacent d'une région à l'autre. La pièce *İşte Alafranga* a été publiée sous la signature de M.F. Metin And, qui a suggéré qu'elle pourrait être l'œuvre de Narbey. Selon une version, M.F. désigne Mustafa Fahri, qui aurait revendiqué la paternité de l'œuvre de Narbey sous le titre *İşte Alafranga* ou aurait écrit une pièce similaire inspirée de l'œuvre de Narbey. Selon une autre version, M.F. serait Madame Flori, l'épouse du docteur français Charles Alfred Fleury, connu sous le nom de Dr. Flori, qui a vécu longtemps à Istanbul et servi l'Empire ottoman. Chirurgien de la marine française, il est arrivé à Istanbul pendant la guerre de Crimée (1853-1856) et a commencé à travailler pour l'Empire ottoman en 1855. En 1860, il était le médecin du sultan Abdülmecid. Pour accéder aux archives sur ce sujet, vous pouvez consulter : Ömer Çakır : *Türk Edebiyatında İlk Kadın Tiyatro Yazarı M.F.(Madam Flori) ve Eseri « İşte Alafranga » (Madam Flori, Nasıl Mustafa Fahri Oldu?)* (La première femme auteur de théâtre dans la littérature turque M.F. (Madame Flori) et son œuvre « *İşte Alafranga* » (Comment Madame Flori est devenue Mustafa Fahri ?)), ResearchGate, (https://www.researchgate.net/)

Kapriyel Ayvazyan (Ayvazovski) de Théodosie, qui avait fondé l'école Khalibyan en 1858 et en avait été le directeur de 1858 à 1865 avant d'être consacré évêque à Eçmiyadzin en 1867, donna la permission et l'ordre de publier cette œuvre en tant que production de l'école Khalibyan[693].

2.1.5 Un nationalisme pris dans les griffes de la religion

Bien que les orientations traditionalistes et révolutionnaires aient été hostiles l'une envers l'autre en termes d'appartenance religieuse, il semble qu'il y ait eu des différences d'opinion au sein de la Congrégation catholique de Venise pendant la période de la guerre de Crimée. Malgré les conflits, les deux groupes partageaient l'objectif de créer une principauté ou un État arménien. Les deux tendances puisaient leur force dans l'église pour construire une conscience nationale, ce qui représente une contradiction inhérente, et cette situation est restée constante dans le nationalisme arménien.



Carte de la guerre de Crimée[694]

[693] Ils sont également les fondateurs de la revue *Pazmaveb* publiée à Venise. Ayvazovski a publié un ouvrage en arménien intitulé Histoire de l'Empire ottoman. Kevork Pamukçıyan a donné une description détaillée de cet ouvrage. On peut consulter Kevork Pamukçıyan : *Zamanlar, Mekanlar, İnsanlar* (Les temps, les lieux, les gens), Aras Yayıncılık, 2003, Istanbul, pp. 239-246.

[694] Source: https://www.wikiwand.com/ - Guerre de Crimée

Avec le temps, à mesure que l'équipe de Crimée se renforçait, la question principale devenait : laquelle des deux églises, catholique ou apostolique, allait dominer la nation arménienne ? Les deux églises travaillaient à affaiblir la domination de l'autre. L'Église catholique romaine, tout comme les cours ottomane et russe, souhaitait une communauté arménienne dont la conscience nationale soit subordonnée à la conscience religieuse. Pour l'Église apostolique d'Orient, le citoyen arménien idéal était celui ayant une forte conscience nationale et fidèle à l'Église d'Eçmiyadzin. En revanche, pour l'Église catholique d'Occident, la principale caractéristique d'un bon citoyen était avant tout sa fidélité au catholicisme.

Les cours ottomane et russe souhaitaient que le bon citoyen arménien soit purgé de tout sentiment nationaliste et qu'il soit loyal envers l'Empire. Tant que leurs appartenances religieuses ne les empêchaient pas de respecter cette loyauté, elles n'étaient pas considérées comme des identités primaires. En raison des développements géopolitiques, les deux empires ont réprimé à la fois les appartenances religieuses et nationales des Arméniens.

3. L'archevêque d'Istanbul et le prince Lusignan Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892)

Khoren (Narbey) Kalfayan était un poète, dramaturge et traducteur, né dans une famille arménienne d'Istanbul. Après avoir terminé ses études à San Lazzaro à Venise, il devint membre de la Congrégation Mekhitariste. En 1856, il retourna à l'Église apostolique[695]. En 1867, il fut consacré évêque à Eçmiyadzin et devint patriarche d'Istanbul. Il participa à la délégation arménienne non officielle avec Khrimyan à la Conférence de Berlin en 1878. Il occupa également une mission diplomatique à Saint-Pétersbourg.

À mesure que le nationalisme arménien se militarisait, Narbey fut progressivement discrédité et se retira de la vie sociale au milieu des années 1880. En 1892, il fut dépouillé de toutes ses fonctions religieuses par le patriarche d'Istanbul Khoren Aasiya (1888-1894). Bien que des

[695] Agop J. Hacikyan et al.: *The Heritage of the Armenian Literature* (L'héritage de la littérature arménienne), vol. 3 (Detroit: Wayne State University Press, 2005), pp. 336-338. La raison concrète de cette scission est le conflit entre les partisans et les opposants d'Antoine-Pierre IX Hassoun (1809-1884) au sein de la communauté, décrit dans la première partie de cette thèse. Élu archevêque titulaire d'Anazarbus et coadjuteur de Constantinople des Arméniens en 1842, il devient patriarche de Constantinople des Arméniens en 1846, puis patriarche de Cilicie des Arméniens en 1867, après l'abolition de son diocèse, avec résidence à Constantinople.

rumeurs persistent selon lesquelles il aurait été empoisonné sur ordre du sultan Abdülhamid II, ces allégations n'ont jamais été prouvées[696].

3.1 Une tradition et un prototype d'auteur dramatique empêches par les conflits politiques

Khoren (Narbey) Kalfayan a écrit deux pièces : *Arşag Yergrort* (Arşag II, 1861) et *Alafranga* (1862). Ces deux œuvres, riches en symbolisme, ont particulièrement influencé la jeunesse arménienne de Tiflis. La carrière de Narbey en tant qu'homme politique a empêché la production d'autres œuvres théâtrales. Cette situation était courante parmi les dramaturges des années 1860, dont les talents théâtraux étaient étouffés par les développements politiques. La Congrégation de Venise, après les années 1860, n'a également plus produit de nouvelles pièces. Cette génération a transporté l'héritage existant vers de nouveaux territoires, grâce à un contexte politique favorable au développement de la puissance douce. Cependant, dans les années 1870, les conflits politiques devenant de plus en plus complexes et multi-dimensionnels, le théâtre en tant que puissance douce est devenu inefficace, et les dramaturges ont été entravés par la pression politique.

Narbey, en tant que prototype des dramaturges produisant à Venise, est devenu un acteur représentatif d'une époque où le nationalisme culturel était réprimé par des puissances dures. La tradition théâtrale de l'école vénitienne, influencée par les formes de comédie traditionnelle d'Istanbul, comme le *meddah* et le *ortaoyunu*, ainsi que la comédie européenne, aurait pu former une école produisant des dramaturges comparables à Carlo Goldoni de l'Empire ottoman. Cependant, l'atmosphère politique de plus en plus répressive des années 1870 a entravé ces efforts. De la même manière, Narbey aurait pu continuer à écrire des drames historiques et des comédies de caractères défiant les normes établies, mais il fut également « bloqué » par les crises politiques et ses missions diplomatiques. Cette situation représente une grande perte pour la scène théâtrale d'Istanbul, alors en plein âge d'or. La génération des artistes et intellectuels arméniens de l'Empire ottoman a été sacrifiée, étouffée par les crises politiques.

[696] Bardakjian, *Modern Ermeni Edebiyatı*, pp. 513-514

3.2 La dévalorisation de l'instrument culturel et la transformation du militant en figure de magazine

Narbey pourrait être considéré comme l'une des figures les plus mystérieuses de la Lumière arménienne. Il avait plusieurs pseudonymes et biographies. On disait qu'il descendait de la dernière dynastie royale arménienne, les Lusignan. Sa famille, originaire d'Istanbul, prétendait descendre de la dynastie historique des Lusignan, d'origine juive mais convertie au catholicisme, ayant autrefois gouverné Jérusalem, Chypre et l'Asie Mineure. Bien qu'il ait été un acteur clé dans de nombreux réseaux de communication, il est peu visible dans les écrits historiques.

Les attitudes de la communauté arménienne envers Narbey étaient contradictoires et instables. Certains le vénéraient, tandis que d'autres le dénigraient. Par exemple, Kevork Bardakjian, dans son œuvre maîtresse de la littérature arménienne, le décrit comme un personnage très sophistiqué. Narbey était reconnu comme un écrivain et un orateur brillant, avec une participation active dans les processus constitutionnels et diplomatiques de la Question arménienne, ce qui lui conférait une grande popularité. Il était membre honoraire des clubs littéraires français[697] et avait reçu des distinctions de nombreux États européens, gagnant la sympathie des cercles diplomatiques d'Istanbul[698].

D'autre part, dans la presse arménienne, il était souvent vu comme une figure de magazine. Une critique sévère dans les médias pourrait être attribuée à ses habitudes considérées comme inacceptables pour une société orientale de l'époque. Bardakjian rapporte que Narbey, en tant que prêtre célibataire, était censé être un exemple de chasteté et mener une vie simple dédiée à sa communauté. Cependant, Narbey était loin de cette image : il utilisait du fard, du parfum et de l'huile pour les cheveux, et accordait une grande importance à son apparence[699].

---

[697] Onnik Jamgoçyan a écrit qu'il était un ami proche de l'écrivain Victor Hugo. Une lettre de Paris, datée du 20 novembre 1879, montre l'estime que Victor Hugo porte à Khoren Narbey. Il lui écrit : « *Mon noble confrère, Nous sommes deux poètes et j'ajoute moi, deux prêtres, mais votre qualité de poète me suffit, et nos deux mains peuvent se serrer. Votre lettre m'émeut, votre fraternité éveille la mienne, et je vous remercie. Ce que vous me demandez sur l'Arménie, vous le savez mieux que moi, mais je suis heureux de vous le confirmer. Les nations qui regardent le passé doivent disparaître, les nations tournées vers l'avenir doivent vivre. L'Arménie n'a qu'à vous suivre, et elle est dans la voie de la civilisation. Je connais l'élévation de votre destinée à la grandeur de votre esprit. Vous avez le sang des vieilles races, et l'esprit des races nouvelles. »* On peut consulter Onnik Jamgoçyan: *La Fin de l'Arménie ottomane - Constantinople, de Abdul-Hamid II aux Jeunes-Turcs, la Nuit du 24 avril 1915*, Les Editions du Bosphore, 2018, p. 137.

[698] Kevork B. Bardakjian : *Hagop Baronian's Political Satire* (La satire politique de Hagop Baronian), Oxford University, PhD thesis, 1978, p. 160

[699] Bardakjian, *Political Satire*, p. 161

Les intellectuels arméniens ottomans connus pour leurs idées novatrices étaient également extrêmement critiques envers Narbey en raison des tensions politiques. L'exemple de Narbey montre à quel point ce processus était sévère et épuisant. Les critiques envers lui étaient probablement dues à l'échec des négociations constitutionnelles et des processus d'autonomie, ainsi qu'à l'incapacité de résoudre les problèmes de bien-être minimal des Arméniens en province. Narbey, approuvé par la cour russe en tant que prince, s'était rendu auprès du tsar russe pour demander de l'aide pour son peuple. Cependant, les Arméniens d'Istanbul se moquaient de ses efforts pour se créer une ascendance aristocratique.

D'après Bardakjian, le célèbre satiriste Hagop Baronyan se moquait ouvertement des attitudes de Narbey dans ses écrits. Selon Baronyan, Narbey avait une forte inclination à se grandir en se reliant à la lignée royale arménienne, ce qui prenait des proportions ridicules lorsque la Question arménienne émergeait. Narbey, après avoir eu une « belle rêverie royale », où il aurait rencontré l'archevêque Narbey Lusignan, changea son nom de famille de Kalfayan à Narbey : « Je suis Narbey Lusignan », disait-il. « Pour échapper à la pression musulmane à Chypre en 1798, j'ai fui en Égypte, où Napoléon m'a accueilli avec honneur ». Napoléon lui aurait dit : « Tu descends de ma lignée. Hâte-toi, lève-toi, habille-toi et change ton nom de famille ». Narbey fit cela, mais seulement pour quelques années, jusqu'en 1878, après quoi il reprit le nom de Lusignan. Cette période correspondait à un moment où les plans politiques de Narbey avaient déjà mûri en prélude à la Question arménienne. Son plan politique initial était de s'entendre avec la Russie pour établir une administration russe en Arménie. Une fois cela accompli, Narbey aspirait à établir une administration arménienne indépendante en Cilicie avec « le soutien spirituel et militaire de la Russie »; son frère prendrait le trône de Cilicie et lui-même deviendrait le catholicos de Cilicie. À Berlin, où il se rendit en tant que membre de la délégation arménienne, Narbey écrivit de nombreuses lettres et rencontra des représentants des États européens, poursuivant ses plans personnels plutôt que les objectifs confiés par la direction d'Istanbul. Cependant, la Convention de Chypre porta un coup sévère aux plans de Narbey, le plongeant dans une grande inquiétude. Pourtant, pour le sarcastique Baronyan, Narbey « était un grand homme » et s'il parvenait à récupérer les droits des Lusignan sur Chypre auprès de l'Angleterre, il deviendrait « encore plus grand »[700].

[700] Bardakjian, *Political Satire*, pp. 161-162



Les premières pages des pièces de théâtre *Alafranga* et *Arşag II* de Khoren Narbey.

3.3 Pourquoi la pièce Alafranga a-t-elle été écrite ? Crise politique et eurocentrisme

Il ne faut pas oublier que les années 1870 ont été l'époque la plus productive de la presse indépendante ottomane, mais aussi celle où elle était la plus contrôlée et censurée. La presse d'Istanbul pose des problèmes en termes d'accès aux sources de première main et aux données derrière les événements et les commentaires. Ces journaux et périodiques sont rédigés dans un style dispersé et fragmenté, semblable à celui des réseaux sociaux modernes. Accéder aux faits essentiels peut parfois s'avérer difficile. Les activités diplomatiques internationales de Narbey, qui ont souvent été transformées en matériel de magazine, sont analysées par l'historien Onnik Jamgoçyan.

Selon lui, les articles de la presse turque concernant le patriarche arménien Narbey pendant la guerre russo-turque de 1877-1878, dans lesquels il est question d'une demande d'Arménie aux Russes, peuvent s'expliquer par une réunion entre Narbey et l'ambassadeur russe Nikolay Pavlovich Ignatiev (1832-1908). En tant que représentant de la nation arménienne, Narbey avait demandé à Ignatiev une autonomie administrative pour les provinces arméniennes, comme Erzurum. Cette solution était semblable à celle trouvée pour le Mont Liban en 1861. La demande initiale de Narbey avait été acceptée, mais les délégués ottomans ayant changé d'avis, elle fut retirée du texte final de l'article 16 du traité de San Stefano (1878). Les termes « autonomie administrative » furent remplacés par « réformes et améliorations », avec la garantie de la présence de l'armée russe. Lors

d'une conversation avec l'ambassadeur britannique Henry Layard, le sultan Abdülhamid II aurait déclaré qu'il pourrait améliorer la situation de l'Empire avec l'aide d'officiers britanniques et d'argent, et renvoyer l'armée russe au-delà des Balkans[701]. La négociation de Narbey avec la Russie échoua donc, marquant le début de ce qui est devenu connu sous le nom de la Question arménienne.

Comme mentionné dans le chapitre précédent centré sur Istanbul, cette période correspond à la marginalisation du nationalisme arménien. C'est également la période où le nationalisme culturel vénitien et ses acteurs ont été vaincus. Narbey est devenu un prototype montrant comment un négociateur et dramaturge pouvait être perçu dans ce contexte. La pièce *Alafranga* semble avoir été écrite pour illustrer la situation de la communauté arménienne d'Istanbul, ignorant la crise politique imminente et aliénée de l'agenda politique.

4. Paris et la revue *La Colombe du Massis* (1855) : Création d'une nouvelle plaque tournante

Narbey, son frère, Sarkis Teodoryan et Ayvazovski formèrent une équipe qui établit un centre à Paris, mission tout aussi centrale que Venise et Istanbul. Ce centre créa de nouveaux réseaux et ouvrit de nouvelles routes de diffusion.

4.1 De Paris à Istanbul, Izmir, Alexandria, Yaş, Izmit, Vienna, St. Petersburg et Tiflis

Lancé à Paris, le magazine *Masyats Ağavni* (Մասեաց աղաւնի): *Avedaper Hayasdanyats* (La Colombe du Massis: Messager de l'Arménie) (1855-1858) a eu un impact multifacette. Il a accéléré l'institutionnalisation en France, développé les relations diplomatiques et créé un nouveau réseau de circulation. Bien que ce magazine soit considéré comme l'un des premiers piliers de la presse arménienne en France, il a également établi des liens avec le monde ottoman. Il a soutenu l'équipe qui a préparé la Constitution arménienne ottomane (par exemple, Krikor Odyan (1834-1887)) et, dans les années suivantes, il est devenu une voix et un point de rassemblement pour les Arméniens établis en France après la Première Guerre mondiale, le génocide et la période de l'Armistice (1918-1922). Les célébrités de la scène arménienne ottomane ont continué à faire du théâtre à Paris. Le magazine a également tissé un lien avec la société ottomane. Comme le souligne

[701] Onnik Jamgoçyan : *La Fin de l'Arménie ottomane - Constantinople de Abdul-Hamid II aux Jeunes-Turcs, la Nuit du 24 avril 1915*, Les Editions du Bosphore, 2018, pp. 120-122.

Aylin Koçunyan, il y avait d'importantes similitudes en termes de position politique et de sujets traités entre *La Colombe du Massis* et le quotidien arménien *Masis* (Mont Ararat), publié à Istanbul depuis 1852. Ces parallèles ont rapproché *La Colombe du Massis* des lecteurs ottomans. Dans les premières années, l'adresse de contact pour les abonnés d'Istanbul figurait au dos du magazine, étant celle de Garabed Ütüciyan (1823-1904), fondateur et éditeur de *Masis*. D'autre part, *La Colombe du Massis*, en utilisant le français en plus de l'arménien comme langue de publication, visait à toucher des lecteurs étrangers, étendant ainsi la mission locale du journal Masis à une dimension plus universelle. Initialement distribué par abonnement à Paris, Istanbul, Izmir, Alexandrie et Yaş, le magazine a ensuite élargi son réseau pour inclure Izmit, Vienne, Saint-Pétersbourg et Tiflis. L'influence du magazine et de ses représentations s'est étendue, tout comme la portée de ses langues de publication. Comme le mentionne Aylin Koçunyan, une grande partie des abonnés provenait d'Istanbul. Parmi eux se trouvaient de l'élite arménienne telles que les Balyan, Dadyan, Mühendisyan et Noradunkyan, qui soutenaient le théâtre arménien d'Istanbul. De plus, les abonnés parisiens ont fini par former la diaspora arménienne locale. Ce groupe était majoritairement composé d'étudiants arméniens venus en France pour poursuivre des études universitaires et ayant vécu les révolutions de 1830 et 1848[702].

[702] Aylin Koçunyan : *La Colombe du Massis veya Ermeni Dünyasının Habercisi* (La Colombe du Massis ou le Messager du Monde Arménien), Kebikeç, no : 53, 2022, pp. 241-258, p. 245



Աւետարեր Հայաստանեայց

LA COLOMBE DU MASSIS

MESSAGER DE L'ARMÉNIE

ԽՄԲԱԳՐՈՒԹԵԱՆ

ԳԱԲՐԻԷԼԻ Վ.ԱՐԴԱՊԵՏԻ ԱՃՎԱԶԵԱՆ

ԱՄԲՐՈՍԵԱՑ Վ. ԳԱԼՖԱՃԵԱՆ

ԽՈՐԵՆԱՑ Վ. ԳԱԼՖԱՃԵԱՆ.

ՉՈՐՐՈՐԴ ՏԱՐԻ

Յուլիս 1858. — Թիւ Է.

RÉDIGÉ PAR

GABRIEL VARTABED AÏVAZOVSKY

AMBROISE V. CALFA

CORENE V. CALFA.

QUATRIÈME ANNÉE

Juillet 1858. — N° 7.

ՓԱՐԻԶ

Ի ԳՐԱՆՈՑԻ Հ. ԱՐԱՄԵԱՆ

ՆԻԿՈՄԻԴԵԱՑԻ

© National Library of Armenia OCR by Portmind



ութեանց եւ եւրոպական քաղաքակրթութեան սկըզ-բանց ունեցած գիտութեամբն ու քաղաքագիտութեան

մէջ ստացած քաջեւեր քաղաքավարութեամբը բան զամենեսին աւելի յարմար է այս դժուարին պաշտօնը կատարելու :

Բարձրապատիւ Փաշան Փարիզ հասած ժամանակն

de la civilisation européenne, aussi bien que la bienveillante courtoisie qu'il a puisée dans le commerce

du monde diplomatique, le rend plus propre que tout autre à remplir cette mission délicate.

Nous avons eu l'honneur d'être présenté à Son Excel-

ՖՈՒԱՏ ՓԱՇԱ. — FUAD-PACHA.

21

© National Library of Armenia

Le numéro 7 de *La Colombe du Masis*, daté de 1858 à gauche, présente le diplomate ottoman, littérateur et homme d'État ottoman Fuad Paşa (Keçecizade) (1814-1869) ainsi que sa visite à Paris.

4.2 Intégration avec les intellectuels français - Vers une nouvelle élite franco-arménienne

Les pages en arménien, principalement écrites en arménien occidental, du magazine lancé à Paris en 1855 visaient à transmettre au monde arménien les fondements sur lesquels reposait la civilisation européenne, c'est-à-dire les principes moraux, scientifiques, artistiques et professionnels. Les sections en français, quant à elles, avaient pour but de fournir des informations éclairantes aux lecteurs internationaux sur les Arméniens et leur héritage historique, et de corriger les idées fausses que les étrangers pouvaient avoir à leur sujet. Dans les pages du magazine, on remarquait les dessins de dessinateurs et graveurs français renommés comme Louis Dujardin (1808-1859), Henri Valentin (1820-1855), et Hercule Louis Catenacci (1816-1884). Il est intéressant de noter que, dans le numéro de décembre 1855, la section « Vues d'Europe » présentait la ville d'Istanbul avec des passages tirés du Voyage en Orient d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), ami de Khoren Kalfayan[703]. Les citations en français de cet auteur, soulignant les beautés du Bosphore, étaient accompagnées de leur traduction en arménien pour les lecteurs[704].

L'équipe éditoriale du magazine était composée de figures familières. Il s'agissait de l'équipe qui avait fondé le collège Khalibyan en Crimée. On y trouvait l'archevêque Kapriyel Ayvazovski (1812-1879), grand frère du célèbre peintre mariniste russe d'origine arménienne Ivan Ayvazovski (1817-1900), connu pour ses visites à Istanbul et ses tableaux maritimes, ainsi que le prêtre Ambrosios Kalfayan (1826-1906), l'un des fondateurs de l'école Haygazyan à Paris. Kapriel Ayvazovski, membre éminent de la littérature russe arménienne, avait rédigé une histoire en deux volumes de l'Empire ottoman publiée en 1841 et avait visité Istanbul en mai 1857.

L'autre éditeur, Ambrosios Kalfayan, était membre de sociétés prestigieuses telles que la Société asiatique, l'Institut historique, et la Société orientale de France. On peut supposer que c'est lui qui avait établi les liens avec les orientalistes français comme Edouard Dulaurier (1807-1881)

---

[703] Il connaît Lamartine depuis le premier voyage du poète à Constantinople. L'ayant retrouvé à Paris, les deux hommes se fréquentent. Narbey traduit *Les Harmonies* en arménien et les publie en 1859. Dans *À Lamartine*, placé au début des *Harmonies*, Narbey exprime l'admiration qu'il porte au poète romantique. Il écrit : « *Mes armes, Lamartine, elles sont dans ma foi, Dans ma tête et mon cœur où vous régnez en roi ! Car vous avez, daignant m'accueillir comme un père, écouté les accents de ma voix étrangère… Dans ma chère Arménie entrez en conquérant ! Elle a besoin d'aimer celui qu'elle sait grand ; que je sois votre guide !* » On peut consulter Onnik Jamgoçyan : *L'éveil de l'Arménie - Constantinople, Paris, Chouchi, l'impossible royaume (1840-1880)*, Les Editions du Bosphore, 2021, p. 179.

[704] Koçunyan, ibidem, p. 242

et Victor Langlois (1829-1869), dont les contributions étaient publiées dans le magazine. Khoren (Narbey) Kalfayan (1832-1892) a rejoint plus tard ce groupe d'éditeurs[705].

4.3 Déplacement à Feodosia, rapprochement avec la Russie et affaiblissement des liens avec la France

En 1859, La Colombe du Massis suspendit sa publication. En 1860, elle reprit à Kefe (Feodosia)[706]. À partir de 1861, Narbey commença à enseigner au Collège Khalibyan. Entre 1860 et 1865, le magazine fut imprimé en arménien et en russe par la presse du Collège Khalibyan[707]. Cependant, le fait que le magazine soit publié en arménien et en russe, abandonnant le français, est significatif. Cela semble être une décision diplomatique. La séparation de cette équipe de l'Église catholique pourrait également signifier un affaiblissement de leurs liens diplomatiques avec la France. En suivant cette logique, leur appartenance à l'Église orientale renforçait leurs relations avec la Russie. En effet, Ayvazovski fut consacré évêque en 1867 et reçut le rang d'archevêque en 1871 par une encyclique pontificale de Gevorg IV Kostandnupolsetsi Kerestejian, le Catholicos de tous les Arméniens. De 1876 à 1888, il fut l'archimandrite de l'Église apostolique orthodoxe arménienne en Géorgie.

Le but du magazine restait de rassembler les Arméniens de différents territoires dans un esprit, un sentiment et un effort communs, mais il est notable qu'il ait choisi de se priver d'une influence aussi étendue et inclusive que celle de la langue française (et du soutien de la France catholique). Toutefois, le magazine a accru et développé l'usage de l'arménien d'Istanbul. Dans l'imaginaire de l'identité arménienne, il mettait constamment en avant deux géographies principales : l'Empire ottoman et la Russie, où la population arménienne était également significative. Il visait à rapprocher ces deux communautés. D'un point de vue géopolitique, le contexte était contradictoire. Le magazine était publié à une époque où la France, l'Empire ottoman et la Russie étaient en compétition religieuse et tentaient de s'influencer mutuellement.

---

[705] Koçunyan, ibidem, p. 243

[706] Lors de son installation en Crimée, le titre long du magazine est devenu *Masiats Aghavni yev Dziadzan Hayasdanyats* (La colombe du mont Ararat et l'arc-en-ciel des Arméniens). Koçunyan, ibidem, p. 245

[707] Pars Tuğlacı a écrit dans sa chronologie qu'en 1863, à Teotosia (Kefe), en Crimée, l'imprimerie du dortoir éducatif Harutiun Khalibyan a été créée. Tuğlacı, Vol II, p. 214

Selon les observations du magazine, les Arméniens étaient dispersés en Iran, Géorgie, Pologne, Hongrie, Moldavie, Italie, Hollande, Russie et Inde. Cependant, ils avaient principalement perdu leur identité en Pologne et en Hongrie en devenant catholiques, abandonnant leurs croyances traditionnelles. Le magazine voyait cela comme une perte nationale et cherchait à y remédier. Bien que le Décret de Réforme de 1856 ait rassemblé les Arméniens apostoliques, protestants et catholiques sous l'autorité de leurs chefs spirituels respectifs en matière de liberté religieuse et de conscience, et que cette communauté soit divisée religieusement, ces différents groupes pouvaient-ils s'unir pour des intérêts politiques communs ? En d'autres termes, le magazine questionnait si la nation arménienne pouvait produire une politique commune malgré ses différences de croyances[708].

5. *Alafranga* (1862) et la moralité communautaire

La pièce *Alafranga* se déroule à Istanbul et les personnages sont arméniens. Seuls deux personnages turcs, Osman et Ahmet, travaillant à l'ambassade de Russie, sont mentionnés. La pièce est écrite en *aşkharhapar*, c'est-à-dire en arménien occidental. Pour être mieux compris par la communauté, des mots turcs sont parfois utilisés dans cette pièce[709]. Le principal souci de Narbey dans *Alafranga* est l'imitation aveugle des manières occidentales. Dans la pièce, on peut discerner l'influence de Molière, en particulier celle du Bourgeois Gentilhomme. Cependant, Narbey a adapté l'intrigue, le thème et les personnages à la société arménienne. Les personnages sont des Arméniens de province et certains se sont installés à Istanbul, où ils ont adopté les attitudes « *frenk* ». Finalement, Narbey surprend à la fois ses personnages et ses lecteurs en faisant abandonner à tous les personnages les habitudes qu'ils avaient acquises et en les renvoyant directement dans les provinces arméniennes.

5.1 L'influence du théâtre et la comédie comme outil d'éducation communautaire

Narbey a déclaré qu'il avait choisi d'écrire *Alafranga* en tant que comédie et a invité les dramaturges à écrire des comédies pour montrer leurs défauts à la nation arménienne. Selon lui, la comédie est une arme très puissante, contre laquelle aucune mauvaise morale ne peut résister. La

[708] Մասեաց աղաւնի (Masyats Ağavni - La Colombe du Massis), juin 1856, pp. 137-141.

[709] Par exemple, « *Cahilityun – cahillik* », « *Pek arek – pek iyi* ». « *Zere (zira)* » « *vahit (vakit) çıka (vakit yok)* ». « *Sahat (saat)* ». Narbey, ibidem, p. 55

comédie coupe les racines de chaque mauvaise habitude. À condition que la personne qui l'utilise soit honnête et utilise tout pour mettre sa patrie sur le bon chemin[710].

Dans cette pièce et dans le magazine *La Colombe du Massis*, Narbey a accordé une grande importance aux débats moraux. Quelles devraient être les vertus du nouveau type de personne que la nation arménienne tentait de créer dans la société ? En d'autres termes, quelles devraient être les caractéristiques des citoyens vertueux du possible futur État-nation ? Dans cette pièce, il montre ce qu'il ne faut pas être pour guider vers ce qu'il faut être[711].

5.2 Comment le bon citoyen arménien doit-il se moderniser ?

Dans cette pièce se déroulant à Istanbul, Narbey dévoile son orientation nationaliste. Selon lui, l'école de Venise, dans son effort de catholicisation, avait été contrainte de mettre la conscience nationale en arrière-plan. Les Arméniens d'Istanbul, quant à eux, considéraient la création d'une conscience nationale comme une imitation aveugle de l'Europe. Ils étaient critiques envers les Arméniens urbains d'Istanbul, riches mais dépourvus de conscience nationale, qui se complaisaient dans l'imitation de l'Europe.

Narbey, avant de s'installer en Crimée, a passé une courte période à Istanbul en 1861. Il a observé les dommages que causait aux Arméniens la passion aveugle pour l'imitation des Européens. En faisant cela, il a ouvert un débat sur la moralité. Il ne voyait pas ceux qui s'étaient installés dans l'Empire ottoman après les révolutions de 1848 comme de véritables Européens, mais comme des gens « expulsés » de l'Europe et des « aventuriers »[712]. Selon lui, prendre ces personnes comme modèles ne signifiait pas devenir Européen. Au contraire, les Arméniens risquaient de perdre les restes de leur ancienne morale et de leurs anciennes vertus

---

[710] Kalfayan, ibidem, p. 3

[711] Les exemples les plus remarquables de comédies sociales et de satires sur la scène théâtrale arménienne ont été produits par Hagop Baronyan, surnommé le Molière arménien, et Yervant Odyan, qui a commencé à écrire des satires après avoir survécu à la déportation vers les déserts de Der Zor en 1914. L'une des premières cibles de l'esprit acerbe de Baronyan fut l'archevêque Narbey, qu'il critiqua pour ses choix lors de la préparation des constitutions nationales et après la guerre russo-turque. Baronyan n'a manqué aucune occasion de critiquer Narbey dans la presse arménienne de l'époque. Le Conseil religieux, établi pour mener les processus de négociation, a à plusieurs reprises censuré les publications arméniennes de Baronyan qui les critiquaient. Ce contexte montre non seulement l'importance de la comédie et de la satire en tant qu'outils de critique sociale et politique, mais aussi les tensions et les conflits internes au sein de la communauté arménienne pendant cette période tumultueuse. On peut consulter Bardakjian, *Political Satire*, pp. 14-15

[712] Kalfayan, ibidem, p. 3

De manière intéressante, ses critiques envers l'occidentalisation aveugle rejoignent celles des intellectuels ottomans chrétiens ou musulmans de l'époque. Cela a ouvert un nouveau champ de conflit et d'alliance : modernisation, oui, mais en préservant notre morale et nos vertus. Cela peut être expliqué par le concept de *superwesternization*[713] utilisé par Şerif Mardin pour commenter les réformes du Tanzimat. Perdrons-nous nos valeurs propres en nous occidentalisant ? Comment devons-nous nous moderniser ? Ces questions étaient également à l'ordre du jour des intellectuels ottomans tels qu'Ahmet Cevdet Paşa et Vartan Paşa (Hovsep Vartovyan).

Le débat sur la moralité était également très présent dans les publications périodiques ottomanes. Des figures prolifiques de la presse ottomane indépendante post-1870, comme Ebüziyya Tevfik, Namık Kemal, Hagop Baronyan et Teodor Kasap Efendi, se sont penchées sur des questions telles que « comment doit-on se comporter ? », « comment ne doit-on pas se comporter ? », « quelles devraient être les règles de bienséance ? » et la définition du « bon citoyen ou bon homme ».

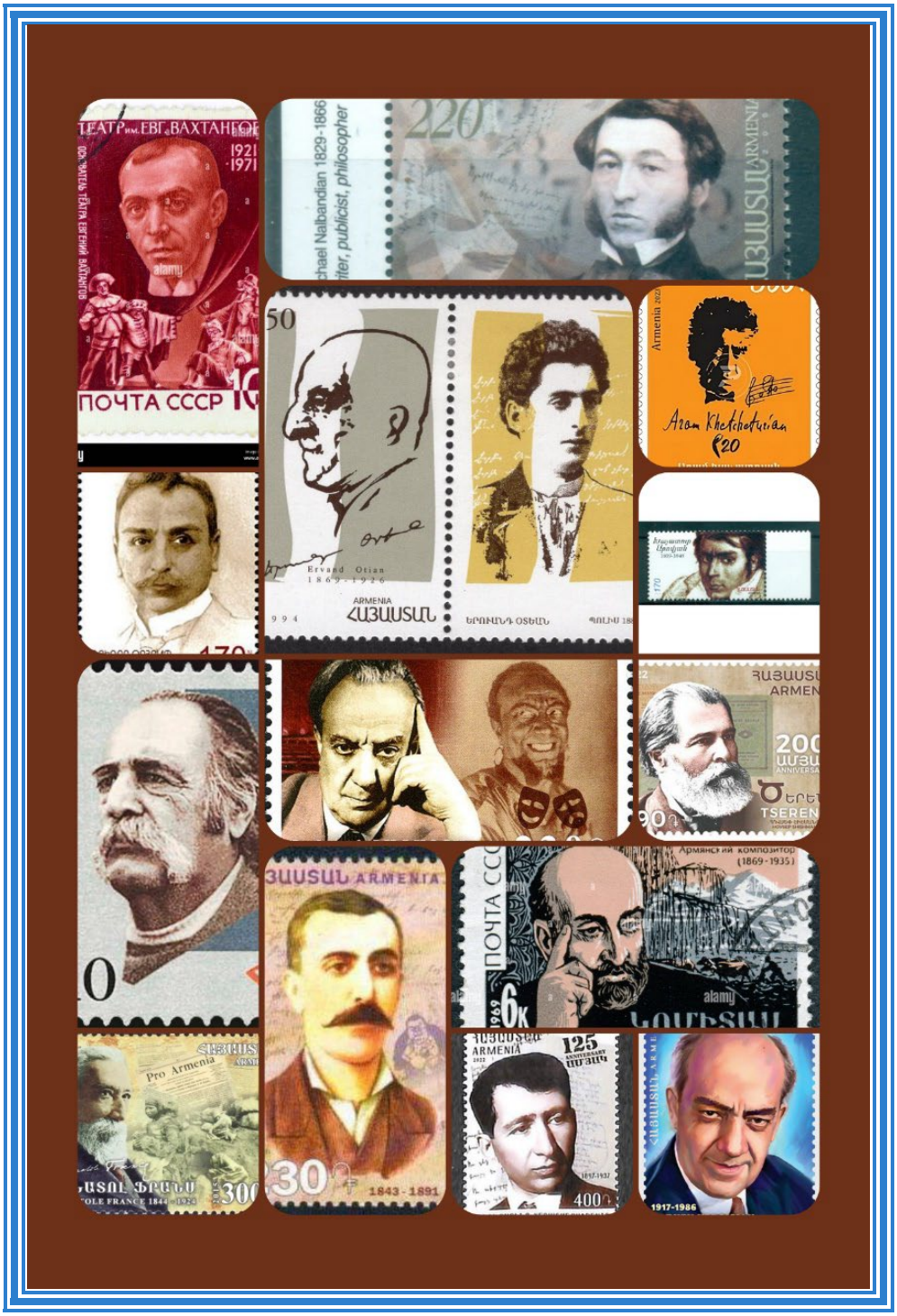
L'accent accru sur la moralité est compréhensible. Au cours des réformes ottomanes liées à l'Édit de Tanzimat de 1839, la société a subi des changements rapides en termes de mode de vie, de lieux, de croyances, de coutumes, etc., entraînant un conflit générationnel intense. La moralité est devenue un sujet important à aborder. La popularisation, l'accessibilité et la diffusion de la culture du divertissement pouvaient entraîner les jeunes sur des « mauvais chemins », nuire aux valeurs religieuses et éloigner les femmes de la famille. L'entrée rapide de la culture et de la littérature occidentales dans le monde intellectuel ottoman risquait de provoquer une perte rapide des valeurs morales traditionnelles ottomanes, arméniennes ou grecques, et de mener à la « décadence » des jeunes et des femmes, une préoccupation des mouvements nationalistes. Cette focalisation sur la moralité peut être interprétée dans ce contexte. Ainsi, des intellectuels de presque tous les segments de l'Empire ottoman ont tenté de contrôler le processus d'occidentalisation avec une attitude jacobine.

La scène Criméenne n'a pas eu une longue durée ni un grand nombre d'acteurs historiques. L'héritage de la scène Criméenne a soutenu Tiflis. Les Arméniens de la mer Noire, occidentalisés

[713] Şerif Mardin : « *Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century*, » (La super occidentalisation de la vie urbaine dans l'Empire ottoman au cours du dernier quart du dix-neuvième siècle) Peter Benedict et al. (ed.), Turkey: Geographic and Social Perspectives (Leiden: Brill, 1974) pp. 404–446.

et enrichis par la modernisation de la région, ont migré, avec le soutien de la Russie, vers des régions autour de la mer Noire et y ont fondé des centres urbains, dont Tiflis. La communauté arménienne qui s'est embourgeoisée à Tiflis y a fondé ses institutions religieuses, ses écoles et ses associations avec le soutien de la cour russe. Pour la Russie, posséder des structures et des groupes théâtraux européens était un indicateur important de l'urbanisation. Le pouvoir du théâtre, tout comme la puissance douce a été utilisé par la cour russe ainsi que par le régime soviétique. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, des groupes théâtraux arméniens attirant la communauté ont été fondés en tant qu'alternative aux groupes italiens organisant des activités théâtrales en Transcaucasie. Parmi ceux qui soutenaient cette infrastructure figuraient les acteurs de la scène Criméenne.

CHAPITRE III : TİFLİS - L'INGÉNIERIE THÉÂTRALE NATIONALISTE : DU HAUT VERS LE BAS



Papazyan, Baronyan, Odyan, Abovyan, Nalbantyan, etc. Acteurs de théâtre arméniens dont les photographies ont été imprimées sur des timbres. L'existence d'un État-nation nommé Arménie a donné une visibilité accrue à ces artistes, et leurs photos ont même été imprimées sur des timbres-poste. Bien que la contribution des actrices ait été significative, il est notable qu'aucun timbre illustrant leur image n'ait été retrouvé sur Internet.

« Nous nous cherchions l'un dans l'autre. »

Sergei Parajanov, réalisateur, *La couleur des grenades*, Armenfilm, 1968

L'idée d'instrumentaliser le théâtre pour diffuser le nationalisme arménien a été mise en œuvre à Tiflis après avoir émergé à Istanbul et en Crimée. Alors que le théâtre ottoman arménien à Istanbul a généré une mobilisation populaire en tant que mouvement émergeant de la base, le théâtre arménien de Tiflis a, quant à lui, été un mouvement « créé de toutes pièces » et « développé par le haut ». Dans l'établissement de cette scène théâtrale, les contributions des acteurs et intellectuels stambouliotes ont été tout aussi importantes que celles des acteurs locaux. Tiflis, en tant que centre théâtral du Caucase du Sud, a reçu le soutien de villes urbanisées comme Gumri et Bakou, et surtout de Moscou. Historiquement, le Caucase du Sud a toujours été un territoire de circulation pour les Arméniens ottomans, un lieu des flux des humains, des capitaux et des talents en provenance de l'Empire ottoman.

Son introduction dans la région a cependant rencontré une géographie, une démographie, une culture, des représentations et des luttes de pouvoir radicalement différentes. Nous sommes passés des routes commerciales méditerranéennes à un itinéraire reliant la mer Noire à la route de la soie. Avant tout, le Caucase du Sud était le territoire de pouvoir des Arméniens apostoliques, tandis que le théâtre nationaliste était une « invention » des Arméniens catholiques. Les protecteurs des catholiques étaient la France et l'Italie, tandis que les apostoliques étaient soutenus par la Russie. Sur le plan culturel, les Arméniens du Caucase du Sud étaient historiquement influencés par les représentations russes et perses. Le nombre d'Arméniens du Caucase du Sud issus de la congrégation vénitienne était également faible. L'influence ottomane était limitée, tandis que l'influence française ne s'est réellement manifestée qu'au XIXe siècle. Ainsi, de nouveaux acteurs et de nouveaux conflits sont apparus sur la scène des guerres culturelles.

Après la guerre de Crimée (1853-1856), le consortium européen s'est dissous, et les centres de pouvoir ont été redéfinis. Alors que le nationalisme se répandait en tant que phénomène mondial,

la mer Noire est devenue une arène de luttes de domination entre la Russie, l'Angleterre et la France. Tout comme l'Empire ottoman, l'Empire russe a compris qu'il ne pourrait rivaliser avec les puissances montantes d'Europe sans modernisation et occidentalisation. L'influence catholique a été bloquée dans la région pendant des années, mais comme nous l'avons mentionné dans la section sur la Crimée, les réseaux commerciaux de la mer Noire et l'invitation de la Russie aux marchands arméniens méditerranéens ont permis l'introduction de la culture catholique. Le réseau des marchands arméniens a progressé vers la Russie via les routes commerciales de la mer Noire en plein essor. À Tiflis, une grande communauté arménienne a grandement bénéficié de cette avancée vers le sud de la Russie. Ce processus a également apporté un flux de biens du Caucase du Sud vers l'Anatolie orientale. Les tunnels, routes et chemins de fer, symboles du pouvoir russe dans le Caucase, ont permis à des marchands arméniens tels que les Mantashev d'exporter des tapis, du pétrole et d'autres produits vers les marchés russes. Les Russes ont également apporté la paix, la stabilité et la protection au Caucase du Sud, autrefois sous pression ottomane et perse, ce qui a toujours été bénéfique pour le commerce. Par exemple, les Cosaques russes ont éliminé les petites principautés montagnardes qui, pendant des siècles, avaient pillé les caravanes arméniennes[714]. Beaucoup d'Arméniens orientaux considéraient la Russie comme un hégémon en qui ils pouvaient avoir confiance. Les familles arméniennes aisées envoyaient leurs enfants étudier à Moscou, Tartu et Saint-Pétersbourg, élevant une nouvelle génération sous la protection russe.

Le commerce prospère a favorisé la croissance urbaine et le développement de la culture urbaine dans la région, entraînant une priorité accrue pour les investissements dans la vie culturelle. Le théâtre, en tant que forme de divertissement la plus populaire du XIXe siècle, a été positivement influencé par ces développements géopolitiques. De nombreuses troupes italiennes itinérantes étaient présentes dans la région, mais l'urbanisation arménienne a précédé celle des Géorgiens, par exemple. Cela a permis aux Arméniens de prendre les devants en matière d'investissement en

[714] Jonathan Conlin : *Mr Five Per Cent: The many lives of Calouste Gulbenkian, the world's richest man* (M. Cinq pour cent : les multiples vies de Calouste Gulbenkian, l'homme le plus riche du monde), Profile Books Ltd; Main édition, 2019, Londres, p. 33

L'histoire de Klaust Gülbenkyan offre une riche source d'information pour suivre l'établissement et la croissance de la bourgeoisie arménienne dans le Caucase du Sud à travers l'exemple d'une famille. Originaire de Kayseri (Talas), cette famille s'est dispersée dans différentes régions du monde avec l'arrivée au pouvoir d'Abdülhamid II en 1876. L'une des régions où cette famille s'est installée est le Caucase du Sud. Cet ouvrage est particulièrement pertinent pour retracer le parcours d'une famille de commerçants et comprendre leur voyage et leur implantation dans cette région.

capital et en nationalisme pour établir leurs théâtres nationaux plus tôt et de progresser plus rapidement. Cependant, le nationalisme arménien a rencontré l'opposition de la Russie et n'a pu survivre qu'en se « domestiquant » et en adaptant son discours anti-nationaliste.

En ce qui concerne l'évolution du nationalisme arménien, un nouveau paradigme est rapidement entré en jeu : le socialisme et le nationalisme arménien socialiste. À partir des années 1850, les Arméniens ont rejoint l'opposition russe anti-tsariste et ont commencé à discuter de questions telles que l'autonomie et la liberté. Cela a créé une rupture dans les relations diplomatiques avec le tsar. L'image des Arméniens a changé aux yeux de la Russie. Les Arméniens du Caucase, autrefois considérés comme des coreligionnaires à protéger contre les Ottomans, étaient désormais perçus comme des « traîtres » militants anti-tsaristes, influençant les politiques russes à leur égard.

Le courant socialiste nationaliste a également eu un impact significatif sur le territoire ottoman. Ce nouveau paradigme a introduit une contradiction supplémentaire dans les luttes de pouvoir au sein de la communauté arménienne : l'anticléricalisme, l'anti-richesse et l'importance de la conscience de classe. Mais cette tendance remettait fondamentalement en cause l'hégémonie tripartite de l'empire culturel arménien : l'Église, les commerçants et les aristocrates/bureaucrates. Ces tensions se sont manifestées à différentes étapes du processus de création de la scène théâtrale du Caucase et ont influencé l'évolution des politiques culturelles. Environ dix ans après la guerre russo-turque de 1877-1878, qui a eu un impact sur l'avenir des Arméniens des empires russe et ottoman, la politique de russification du Caucase a commencé dans les années 1880. Peu de temps après, en 1887 (*Hınçak*, Genève) et en 1890 (*Taşnak Sütyun* ou Fédération révolutionnaire arménienne, Tiflis), des groupes arméniens militaires prônant une lutte armée pour l'indépendance de l'Arménie ont été fondés. C'est à cette époque que l'écriture de pièces socialistes est devenue une tendance montante.

Comme nous l'avons répété à plusieurs reprises dans cette étude, Tiflis est le centre de la scène du théâtre arménien oriental dans l'historiographie théâtrale arménienne[715]. Cette scène nous offre un exemple idéal de la création de la mobilisation culturelle du XIXe siècle. Comme mentionné dans les chapitres précédents, le théâtre occupait une place prépondérante dans le

[715] Zekiyan, *Venedik*, p. 7

paysage culturel du XIXe siècle. Cette période a vu la mondialisation des formes théâtrales européennes. Devenu un produit commercialisable, le théâtre s'est diffusé à travers le monde et a ouvert de nouvelles sources de revenus. Il possédait également une valeur politique : au XIXe siècle, il permettait aux acteurs de diffuser toutes leurs politiques culturelles et politiques à travers la scène théâtrale. Les théâtres sont ainsi devenus des lieux cruciaux pour la propagation des discours patriotiques et la création de liens au sein des communautés[716]. La culture, partie des capitales culturelles, a été diffusée dans les provinces et les villages, où une véritable frénésie de construction de théâtres a eu lieu[717]. Ce phénomène, qui a commencé en Italie dans les années 1850, s'est rapidement manifesté d'abord dans l'Empire ottoman, puis en Transcaucasie. Le théâtre arménien centré sur Tiflis en est un excellent exemple, un prototype. Le théâtre a en effet été transporté des villes (Istanbul et Tiflis) vers les villages. Ceux qui se rendaient dans les villages construisaient souvent eux-mêmes les lieux et les bâtiments théâtraux. Dans ce processus, ils ont été soutenus par un réseau d'acteurs locaux : l'Église, les commerçants, les aristocrates et les bureaucrates.

[716] Carlotta Sorba : *Le « mélodrame » du Risorgimento, Théâtralité et émotions dans la communication des patriotes italiens*, dans Actes de la recherche en sciences sociales 2011/1-2 (n° 186-187) https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-12.htm?contenu=article#no2

[717] Carlotta Sorba : Lecture « Opera Glasses: approaching 19th century history through the lens of theatre » (Les jumelles de l'opéra : aborder l'histoire du 19e siècle à travers le prisme du théâtre), European University Institute, 25 octobre 2023, https://www.eui.eu/events?id=558301,



Image montrant la géographie du Caucase qui est divisé en deux par des montagnes

(source : Wikimedia Commons)

1. Influence et représentations catholiques dans le territoire apostolique à travers le théâtre

Les représentations culturelles transférées de Venise à Istanbul ont été acheminées vers Tiflis de deux manières : d'une part, par les troupes théâtrales formées à Venise et professionnalisées à Istanbul ; d'autre part, par les acteurs et dramaturges qui ont migré du Caucase du Sud pendant les crises politiques. Dans le cadre de leurs efforts de nationalisme culturel, les Arméniens ottomans ont investi dans le Caucase du Sud. Les Arméniens de Tiflis et de ses environs faisaient partie d'un empire culturel informel, établi par l'Église, les commerçants, les aristocrates et les bureaucrates dont l'influence dépassait les frontières des empires ottoman et russe. Les

publications, le financement, l'expérience, les compétences et les équipes circulaient également dans ce territoire.

À mesure que les nationalismes ottomans se militarisaient, le climat politique se tendait, provoquant des vagues de migrations. Le théâtre arménien et ses acteurs, devenus cibles des discours anti-chrétiens au sein de la société ottomane, ont trouvé refuge dans le Caucase du Sud lorsque le théâtre en langue arménienne a été interdit à Istanbul. Alors que le théâtre arménien était criminalisé à Istanbul et se retirait de l'espace public, il gagnait en visibilité publique à Tiflis et dans ses environs. Cette migration des talents d'Istanbul, qui affaiblissait la scène théâtrale de la capitale ottomane, a revitalisé le Caucase du Sud, attirant des professionnels qualifiés de la ville. Les acteurs stambouliotes ont ainsi accéléré le développement théâtral dans cette région. Cependant, au fil du temps, des conflits sont nés entre les scènes de Tiflis et d'Istanbul en raison de leurs approches différentes du nationalisme, alimentées par les tensions politiques[718].

1.1 Nationalisme militarisé et théâtre arménien dénationalisé

De la même manière que les acteurs stambouliotes ont été empêchés de produire des œuvres en arménien à contenu nationaliste en raison d'un environnement théâtral de plus en plus turc, musulman et linguistiquement homogène, les Arméniens du Caucase du Sud ont également dû mettre de côté leurs contenus nationalistes face à la russification et à la socialisation croissante du théâtre local.

[718] Comme détaillé dans la section d'Istanbul, les Arméniens du Caucase critiquaient fréquemment les efforts nationalistes des Arméniens d'Istanbul. Arpiar Arpiaryan (1851-1908), membre du groupe arménien militant *Hınçak* et originaire d'Ortaköy, analyse parfaitement cette tension dans son récit *Fuara Giden Kafkas* (Le Caucasien en route vers la foire). En lisant le magazine *Masis*, qui retrace chaque étape du nationalisme arménien, il revient sur le passé et exprime un bilan critique. Il écrit : « Le souvenir de ce tremblement, qui nous avait avertis de la tempête imminente, s'est ravivé parmi ces pages jaunies, et l'instinct qu'il a réveillé en nous nous affligeait. Je me suis bien sûr souvenu avec tristesse de ce passé où les Arméniens de Turquie et de Russie s'embrassaient dans une unité de pensée et de cœur, animés par un seul amour pour l'Arménie. L'auteur de ces lignes envoyait chaque jour les pensées et les cœurs des Arméniens de Turquie vers le Caucase, où ils recevaient les premiers signes de l'aube d'un soleil arménien, tandis que, chaque jour, les pensées et les cœurs du Caucase se tournaient vers la Turquie. » Arpiaryan illustre ici les divergences et les aspirations partagées des communautés arméniennes d'Istanbul et du Caucase, tout en déplorant la perte de cette unité face aux bouleversements politiques et idéologiques. On peut consulter Markar Eseyan, *20. yüzyıla Girerken Ermeni Edebiyatında Modernite, Yeni Burjuvazi ve Sınıfsal Çatışmalar* (L'entrée dans le XXe siècle, la modernité, la nouvelle bourgeoisie et les conflits de classe dans la littérature arménienne), Mémoire de Master non publié, Université de Bilgi, Istanbul, 2010. p. 99.

Dans la zone caucasienne, l'identité de l'acteur est devenue celle de son art, et plusieurs dramaturges arméniens ont émergé pour inscrire leur nom en lettres d'or dans l'histoire du théâtre arménien. Il était possible de faire du théâtre en langue arménienne dans le Caucase, mais peu ont réussi à produire des contenus nationalistes. Si le socialisme russe a offert une protection à la communauté arménienne, souvent au centre de crises politiques successives, il a constitué une véritable prison pour le théâtre nationaliste. Ainsi, à l'exception des premières années du théâtre scolaire, il est rare de voir dans l'historiographie théâtrale officielle des contenus nationalistes similaires à ceux produits à Venise et à Istanbul. Par conséquent, le sud du Caucase s'est spécialisé dans la mise en scène de pièces réalistes à la manière d'Henrik Ibsen, de thèmes pastoraux et folkloriques, d'œuvres d'écrivains allemands comme Goethe et Schiller, et surtout d'œuvres de Shakespeare.

Par ailleurs, les jeunes Arméniens qui partaient étudier à Moscou ou à Saint-Pétersbourg ont favorisé l'intégration du théâtre arménien au théâtre russe. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, Moscou a fourni un environnement propice à la professionnalisation des acteurs russo-arméniens. Les institutions arméniennes présentes à Moscou et Saint-Pétersbourg ont offert un abri aux jeunes Arméniens, créant ainsi une oasis dans un désert, où le théâtre multilingue, réprimé par le régime socialiste, a donné naissance à une école avant-gardiste qui a rencontré le théâtre mondial. Grâce à ces acteurs, la tradition théâtrale arménienne, dont les racines remontent à Venise et Istanbul, a trouvé un écho dans les travaux avant-gardistes en Europe et aux États-Unis.

1.2 Appropriation de l'accumulation théâtrale par l'État-nation

De la même manière que le patrimoine théâtral créé sous l'Empire ottoman a été transféré au patrimoine théâtral de la République de Turquie, établie en 1923, le patrimoine théâtral du Caucase du Sud a été intégré à l'historiographie théâtrale officielle des États-nations fondés après la chute du socialisme dans la région. Ainsi, tout comme les frontières territoriales de la Turquie ont délimité le patrimoine théâtral de l'État-nation, la même logique s'est appliquée à l'Arménie fondée en 1991. Tout ce qui a été produit à l'intérieur des frontières du *Misak-ı Milli* est devenu soit turc, soit arménien.

Cependant, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans cette étude, les réseaux culturels couvraient un territoire bien plus vaste que les frontières définies par ces États-nations. En Turquie, la contribution des Arméniens à la scène théâtrale a été minimisée, tandis qu'en

Arménie, l'apport ottoman a été négligé. Ce phénomène reflète la tendance des nouveaux États-nations à s'approprier et à nationaliser les patrimoines culturels tout en ignorant les influences transfrontalières et cosmopolites qui ont façonné ces traditions théâtrales[719].

1.3 Marginalisation du nationalisme arménien en Russie

Selon Yves Lacoste, le mouvement national arménien, à ses débuts, c'est-à-dire au milieu du XIXe siècle, ne semblait pas très différent de celui des autres peuples chrétiens de l'Empire ottoman. Lacoste soutient que l'émergence d'une classe de commerçants et d'intellectuels fascinés par tout ce qui venait de l'Occident a permis aux Arméniens ottomans de renouer leurs liens avec les puissances occidentales, un fait qui a été exploité par ces dernières[720]. En conséquence, comme mentionné dans le premier chapitre de cette thèse, la communauté arménienne n'a pu jouer qu'un rôle de pion dans la crise connue sous le nom de Question d'Orient. Un climat de méfiance et d'hostilité mutuelles s'est installé entre les populations musulmanes de l'Empire et les Arméniens.

Cependant, Lacoste identifie deux caractéristiques distinctives qui ont marqué le développement du nationalisme arménien. D'une part, il n'existait pas, sur les terres ottomanes, de centre de population arménienne suffisamment concentré pour devenir le foyer d'une lutte nationale. Les Arméniens étaient dispersés du Transcaucasie à l'Anatolie, d'Istanbul aux côtes de la Méditerranée orientale. D'autre part, les classes arméniennes aisées, bien que très actives à Istanbul et dans l'Empire ottoman, manquaient d'initiative, ce qui a permis aux intellectuels arméniens issus des classes pauvres et moyennes d'occuper le devant de la scène, entraînant une radicalisation politique du mouvement dès ses débuts. Lacoste souligne également que l'entrelacement des populations kurdes et arméniennes a constitué une source de tensions. À partir des années 1840, la politique du gouvernement ottoman visant à sédentariser les Kurdes a poussé les Arméniens vers le nord, dans les hautes vallées de l'Euphrate, où les tribus kurdes armées

[719] Les historiens du théâtre qui ont effectué le travail le plus détaillé sur l'historiographie arménienne sont les suivants : Henrik Hovhannisyan (https://www.henrikhovhannissyan.com/articles/) (Histoire du théâtre arménien au XIXe siècle), Levon Hakhverdyan (L'histoire du théâtre arménien (1901-1920)) et Aram Yeremyan (L'histoire du théâtre russo-arménien. Des débuts aux années 70. Théorie critique historique).

[720] Lacoste, *Dictionnaire*, p. 197

exerçaient des pressions sur les paysans arméniens, favorisant ainsi l'émergence de forces de défense armées[721].

Les intérêts russes ont également joué un rôle déterminant dans cette dynamique. La Russie ambitionnait de progresser vers la Mésopotamie et le golfe Persique en passant par les hauts plateaux anatoliens. Pendant la guerre russo-turque de 1877-1878, l'avancée des Russes jusqu'à Erzurum a suscité un espoir chez les Arméniens. De plus, le soutien de l'armée russe à l'insurrection bulgare dans les Balkans leur a montré la voie à suivre[722].

[721] Bien que ce phénomène ne soit pas au cœur de cette étude, la présence de musulmans exilés de Russie a contribué à intensifier les tensions nationalistes dans la région. Les luttes pour l'existence nationale menées par les Kurdes, les Arméniens et les musulmans déplacés du Caucase sur le même territoire ont transformé cette zone en une véritable bombe géopolitique. Cette situation a non seulement déclenché des tensions militaires, mais a également nui à la production culturelle et provoqué des pertes importantes en termes de talents et de ressources.

Sous le règne du sultan Mahmud II (1785-1839), les Kurdes avaient obtenu un statut semi-autonome dans cette région. Cependant, à partir de l'ère des réformes inaugurée par l'édit de Tanzimat, les Kurdes ont commencé à perdre leur autonomie, ce qui les a poussés à collaborer avec l'État ottoman pour préserver ce qu'il restait de leur statut. Au moment où la « Question d'Orient », centrée sur les Arméniens, a commencé à émerger, les Kurdes et les Arméniens se disputaient déjà la domination sur le même territoire. Il s'agit là d'un autre exemple de territoire marqué par des représentations contradictoires.

Pendant ce temps, la Russie, renforçant son pouvoir, cherchait à dépeupler la région de ses musulmans. Les musulmans du Caucase ont ainsi afflué vers l'Anatolie, comme en témoigne l'exil massif des Circassiens entre 1860 et 1870. Cette zone est rapidement passée sous domination russe : après la guerre russo-turque de 1787-1791, la Kabardie et l'Ossétie ont été annexées, suivies par la Géorgie en 1801. Après la première guerre russo-persane en 1814, les khanats d'Azerbaïdjan sont devenus une partie de l'Empire russe, et la seconde guerre russo-persane a permis à la Russie de s'emparer de la partie orientale de l'Arménie. Pour un examen plus approfondi de l'héritage littéraire des guerres du Caucase qui ont duré du XVIIIe au XXe siècle, consultez Catherine Géry : *L'Autre caucasien dans la littérature russe, de Pouchkine à Makanine*, 23 mars 2016, HAL Id: hal-01292878 https://inalco.hal.science/hal-01292878. Pour en savoir plus sur la formation des identités nationales et les regroupements régionaux dans le Caucase, veuillez consulter l'ouvrage de Bernard Dreano : Guerres et paix au Caucase. Empires, peuples et nations, Non-Lieu, Paris, 2009.

[722] Yves Lacoste, ibidem, p. 198. Avec la révolution constitutionnelle qui a eu lieu en Turquie en 1908, les partis arméniens ont réussi à entrer au Parlement ottoman. Cependant, la défaite turque lors des guerres balkaniques de 1912 a remis en cause la stabilité de l'Empire, ravivant les discussions sur sa désintégration finale. Sous la pression de la Russie, l'administration ottomane a accepté en 1914 (à la veille de la Première Guerre mondiale) l'autonomie arménienne dans six provinces orientales. Toutefois, cette concession a également entraîné l'immigration des Turcs des Balkans suite aux défaites de 1911-1912, ainsi que l'approche imminente de la Première Guerre mondiale. Ces événements ont conduit à la résolution des questions nationales des deux côtés, tant pour les Arméniens que pour les Turcs.

Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord la géopolitique du Caucase du Sud et son impact sur les travaux de théâtre nationaliste. Ensuite, nous analyserons les acteurs et les lieux du théâtre arménien dans cette région.

Encadré : chronologie des changements de régimes

Arménie russe	1828–1918	Après la guerre Russo-perse (1826–1828), l'Arménie orientale est devenue une partie de l'Empire russe suite au Traité de *Türkmençayı* de 1828, par lequel la Perse Qajar céda l'Arménie orientale à la Russie.
République de Van	1915-1918	La République de Van fut établie pendant l'occupation de l'Arménie occidentale par l'Empire russe pendant la Première Guerre mondiale. Cette occupation commença en 1915 et se termina officiellement avec le Traité de Brest-Litovsk en 1918.
République démocratique fédérative de Transcaucasie (1917–1918)	1917-1918	La République démocratique fédérative de Transcaucasie exista brièvement du 22 avril au 28 mai 1918. Elle englobait l'Arménie, l'Azerbaïdjan, la Géorgie ainsi que certaines parties de la Russie et de la Turquie. Elle se dissout lorsque la Géorgie déclara son indépendance, suivie de l'Arménie et de l'Azerbaïdjan.
Dictature centro-caspienne	1918	Ce régime antisoviétique exista brièvement du 26 juillet au 15 septembre 1918 à Bakou. Il fut formé par le Parti révolutionnaire socialiste et les Mencheviks, mais tomba lorsque les forces ottomanes et azéries capturèrent Bakou.

Encadré : Édit sur les biens de l'Église arménienne (1903-1904)[723]

Le programme de russification du tsar a atteint son apogée avec le décret du 12 juin 1903 qui confisquait les biens de l'Église arménienne. Mıgırdiç Khrimyan, catholicos d'Arménie, se révolta contre le tsar. Lorsque ce dernier refusa de céder, les Arméniens se tournèrent vers la Fédération Révolutionnaire Arménienne (FRA). Le clergé arménien, autrefois très méfiant à son égard, avait condamné son socialisme comme anticlérical. Cependant, la FRA acquit un soutien et une sympathie significatifs au sein de l'administration russe, principalement en raison de son attitude à l'égard de l'Empire ottoman. La politique étrangère du tsar et celle de la FRA étaient en effet alignées jusqu'en 1903.

L'édit sur les biens de l'Église arménienne fut fortement contesté par la FRA, qui y percevait une menace tsariste pour l'existence nationale arménienne. En 1904, lors de leur congrès, les dirigeants du parti décidèrent d'étendre leur programme pour inclure la défense des droits des Arméniens dans l'Empire russe ainsi qu'en Turquie ottomane. En conséquence, la FRA choisit de défendre activement les églises arméniennes et forma un Comité central de défense dans le Caucase, organisant une série de protestations. À Gandzak, l'armée russe répondit par des tirs dans la foule, tuant dix personnes. D'autres manifestations furent réprimées dans le sang.

Les *Taşnaks* et les *Hınçaks* lancèrent alors une campagne d'assassinats contre les fonctionnaires tsaristes dans le Caucase et parvinrent à blesser le prince Golitsyne. Ces événements convainquirent le tsar Nicolas II de renverser sa politique. Il remplaça Golitsyne par le comte Illarion Ivanovitch Vorontsov-Dachkov, un gouverneur sympathisant de la cause arménienne, et restitua les biens de l'Église arménienne. Peu à peu, l'ordre fut rétabli et la bourgeoisie arménienne commença à se distancer à nouveau des nationalistes révolutionnaires.

[723] Yves Ternon: *Les Arméniens*, Points, 1996, pp. 159-62

2. Géopolitiques du Transcaucasie - Rivalités anciennes, enjeux nouveaux

Situé à la frontière entre les continents européen et asiatique, le Caucase du Sud désigne une région géographique qui s'étend de la mer Noire à la mer Caspienne. Cette région a joué un rôle crucial en facilitant les échanges entre les peuples, servant de passage terrestre unique pour les marchands reliant l'Europe au Moyen-Orient. Aujourd'hui, nous connaissons le Caucase du Sud comme une communauté composée de trois pays : la Géorgie, l'Arménie et l'Azerbaïdjan. Ces trois nations, anciennes républiques socialistes soviétiques, sont en proie à des conflits depuis les années 1990, ce qui a conduit à une instabilité chronique dans la région.

Le Caucase est ainsi devenu l'objet de rivalités géopolitiques entre les grandes puissances. L'expansion russe, les interventions perses, les invasions ottomanes, la guerre froide du XIXe siècle entre la Grande-Bretagne et l'Empire russe, les tentatives de conquête de l'armée allemande, ainsi que les luttes politiques et économiques pour le contrôle du pétrole entre la Russie, l'Europe, les États-Unis et la Chine, ont fait de cette région un véritable champ de bataille, tant dans l'histoire qu'aujourd'hui[724]. La région a été le théâtre de guerres coloniales entre les Russes et les « peuples des montagnes ». La Russie a utilisé cette zone comme arène de combat dans sa quête d'accès à l'Orient et aux mers chaudes, se heurtant directement à ses voisins, l'Iran et l'Empire ottoman, ainsi qu'aux grandes puissances européennes[725].

Le bassin de la mer Noire et de la mer Caspienne, en raison de ses routes commerciales stratégiques et de sa fonction de passerelle entre l'Est et l'Ouest, ainsi que d'accès vers l'Asie, a toujours été un territoire particulièrement convoité par les puissances géopolitiques[726]. Cette

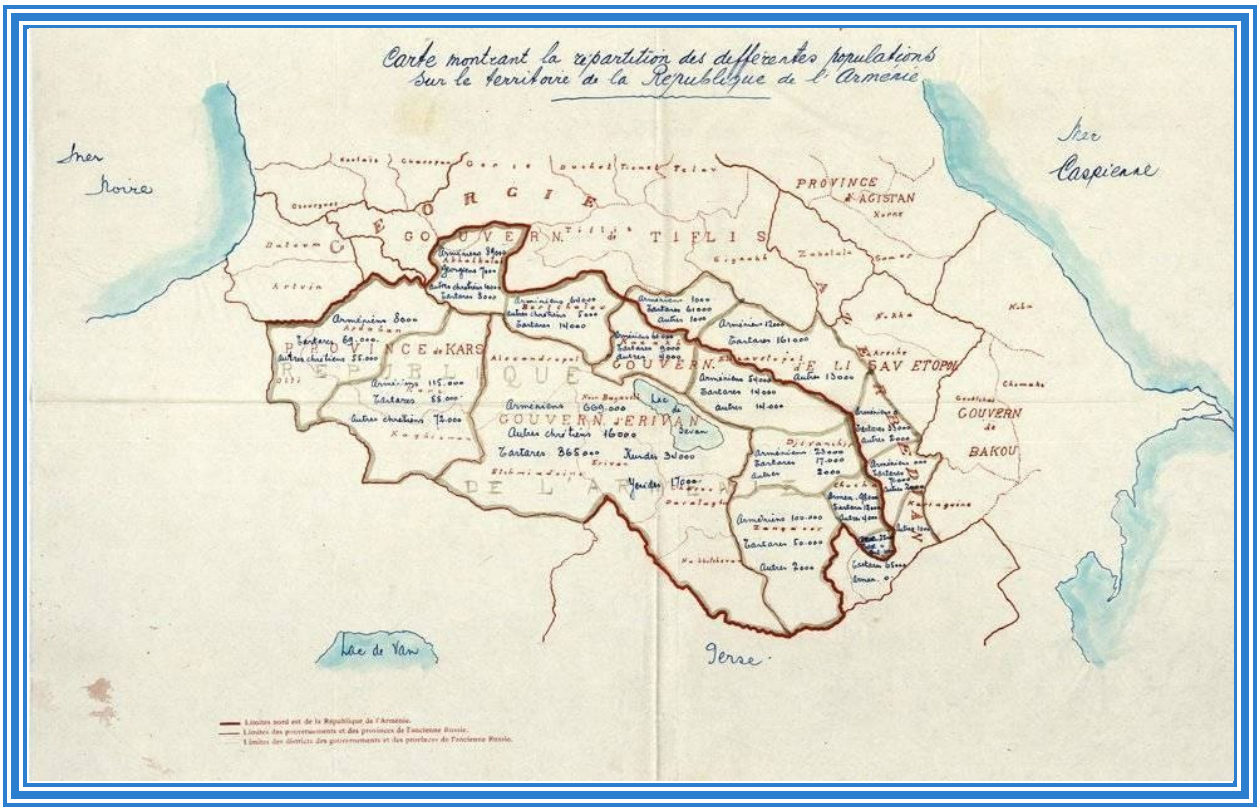
[724] Pour une étude détaillée sur ce sujet, on peut consulter Eric Hoesli *: A la conquête du Caucase : épopée géopolitique et guerres d'influence*, Ed. Des Syrtes, août 2018

[725] Sébastien Haule : *Les fonds sur l'histoire du caucase au XIXe siècle dans les archives du service historique de l'armée de terre*, Cahiers du Russe, 45/1-2 | 2004, Stratégies impériales, Les fonds sur l'histoire du caucase au XIXe siècle dans les archives du service historique de l'armée de terre (openedition.org)

[726] Garik Galstyan: *La géopolitique de la Russie dans la région Caspienne : évolution des intérêts - rivalités anciennes, enjeux nouveaux*, Revue des Études Slaves Année 2006 77-3 pp. 491-496.

situation a intensifié les luttes pour l'hégémonie religieuse et ethnique dans la région, rendant les conflits locaux d'autant plus violents[727].

Les conflits qui ont fragmenté ces territoires sont complexes, reflétant la diversité des peuples et la multiplicité des motivations, souvent contradictoires. La diversité ethnique, religieuse et linguistique de cette région est si riche que l'on peut y trouver des représentations de presque toutes les langues et religions du monde. Cette grande richesse culturelle a multiplié le nombre d'acteurs en présence et a complexifié les conflits, rendant la région encore plus difficile à stabiliser sur les plans politique et social.



Carte manuscrite, Paris 1919[728]

[727] Pour une analyse détaillée, on peut consulter Stéphane Yerasimos : *Questions d'Orient, Frontières et minorités des Balkans au Caucase*, Livres Hérodote, 1993

[728] Source : www.diplomatie.gouv.fr

I- Fin d'empire au Caucase - Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (diplomatie.gouv.fr)

Carte montrant la répartition des différentes populations de la République de l'Arménie, figurant dans les Papiers Tardieu. Archives du ministère des Affaires étrangères, Papiers d'argents-Archives privées, 166, André Tardieu, 397, fol. 141

2.1 Un territoire dont le régime change constamment

Les Arméniens d'Istanbul vivaient sous l'influence de l'Empire ottoman, tandis que les Arméniens du Caucase étaient marqués par les influences combinées de la Perse, de la Russie, et, dans une moindre mesure, de l'Empire ottoman. Après avoir longtemps été sous la domination perse, les Arméniens du Caucase sont passés sous la sphère d'influence de l'Empire russe. La rivalité constante entre l'Empire ottoman et l'Empire russe a accentué les différences culturelles entre les deux branches de la grande communauté arménienne. Alors que la vie littéraire des Arméniens ottomans s'épanouissait sous les influences Venice et Istanbul, celle des Arméniens du Caucase se développait principalement à Tiflis, Gumri et Bakou. Les Arméniens ottomans étaient influencés par les courants intellectuels français et italiens, tandis que les Arméniens du Caucase étaient marqués tout autant par les écoles russe et allemande.

Malgré ces différences, les échanges entre ces deux environnements littéraires ont perduré jusqu'à l'intensification des conflits politiques entre les deux empires. Comme mentionné à plusieurs reprises dans cette étude, ce lien a été maintenu par un réseau géopolitique composé de l'Église, de commerçants et d'aristocrates et de bureaucrates locaux.

Les conditions uniques de gouvernance dans la région de la Transcaucasie ont déterminé la nature du nationalisme arménien et du théâtre moderne arménien. La région de la Transcaucasie n'était pas placée sous l'administration d'un empire. Passant entre les mains de l'Empire russe et de l'Empire perse au cours du XIXe siècle, elle acquit pendant une certaine période un caractère autonome, avant d'assister à plusieurs tentatives de création d'États-nations, puis d'être intégrée à l'administration soviétique à la suite de l'intervention de l'Armée rouge. Par conséquent, il n'existait pas de tradition administrative bien établie, et d'un point de vue géopolitique local, c'était une région marquée par de nombreux conflits[729]. Les nationalismes rivaux qui se développaient parmi les peuples de la région ont transformé ce territoire en un espace de représentations

[729] Philippe Subra : « La géopolitique, une ou plurielle? Place, enjeux et outils d'une géopolitique locale », Hérodote, no: 146-147, p. 49.

contradictoires[730]. De nombreuses revendications nationalistes concernaient ce même territoire. Pour plusieurs identités, c'était une « terre commune ». Bien que cette région soit aujourd'hui partagée entre plusieurs États-nations, elle a historiquement été hétérogène et multiculturelle.

Lorsque le capital arménien s'est ouvert à la région du Caucase et au-delà via la mer Noire, les idées liées au nationalisme arménien, influencées par l'Europe, ont atteint la diaspora arménienne dans les empires perse et russe. Depuis la fin du Moyen Âge, il y avait une présence arménienne en Russie, car de nombreux artisans, commerçants et marchands se rendaient vers le nord, en Crimée et dans le Caucase du Nord, pour établir des liens commerciaux et faire du commerce. En plus des nouvelles routes commerciales façonnées par la révolution industrielle, les Arméniens étaient actifs sur toutes les routes de l'ancien monde, de Novgorod à Hyderabad, d'Ispahan à Cracovie, de Bassorah à Astrakhan, de Xining à Amsterdam et Londres, et même à divers points en Afrique. Si la mère du nationalisme arménien à Venise était la modernisation méditerranéenne, la mère du nationalisme arménien à Tiflis était la modernisation de la mer Noire, déclenchée par les dynamiques méditerranéennes. Avec le renforcement du capital arménien dans cette région après la modernisation de la mer Noire au XVIIe siècle, des efforts d'arménisation ont commencé à émerger dans ce territoire.

2.2 Dirigés par les Perses et les représentations iraniennes

De 1730 à 1828, le Caucase du Sud fut dominé par les Perses. Les Arméniens et les musulmans vivant autour d'Erevan, au Karabagh ou au Nakhitchevan étaient directement gouvernés par des fonctionnaires perses. Toutefois, lorsque l'Empire perse était affaibli ou attaqué, les peuples caucasiens locaux bénéficiaient d'une certaine autonomie ou reconnaissaient l'autorité du roi géorgien Erekle II (1744-1798). De nombreux Arméniens, parmi lesquels des hommes d'affaires et des marchands fortunés, vivaient en Géorgie même, la plupart dans sa capitale, Tiflis, où ils bénéficiaient de la protection du roi. Comme les Géorgiens étaient principalement une population rurale, composée de paysans et de nobles vivant à la campagne, la majorité écrasante de la population urbaine de Tiflis était arménienne. Cette classe moyenne arménienne était impliquée dans la petite production artisanale, le commerce local et le lucratif commerce de transit

[730] Béatrice Giblin : « La géopolitique : un raisonnement géographique d'avant-garde », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147), Paris: La Découverte, (3-13), p. 15

entre la Perse et la Russie. Les soies et autres marchandises qui circulaient vers le nord, entre les mains d'intermédiaires arméniens, étaient connues des Russes sous le nom de *tovary armiianskie* (marchandises arméniennes).

Outre l'importante colonie arménienne en Géorgie, on trouvait des communautés influentes à Astrakhan, à l'embouchure de la Volga, à Armavir dans le Caucase du Nord, à Nouvelle Nakhitchevan[731] près de la ville russe de Rostov-sur-le-Don, ainsi que dans les villes criméennes de Qarasuvbazar, Stary Krym et Théodosie (Feodossia). Il y avait également des regroupements d'Arméniens en Bessarabie, à Lvov et dans d'autres parties de la Pologne, ainsi que dans les capitales russes, Moscou et Saint-Pétersbourg. Bien que ces communautés ne soient que faiblement connectées entre elles, la plupart d'entre elles ressentaient une certaine allégeance envers l'Église apostolique arménienne, dirigée par le catholicos à Eçmiyadzin, alors encore située en territoire perse[732].

2.3 De l'hégémonie du Shah à celle du Tsar : lieux de l'influence russe

À partir du XVIIIe siècle, de nombreux Arméniens de Géorgie et des périphéries de l'Empire russe se tournèrent vers les tsars orthodoxes pour obtenir une protection politique. En 1763, ceux d'Astrakhan obtinrent une charte spéciale et furent autorisés à former le premier diocèse arménien apostolique de Russie. Désireuse de tirer parti des talents entrepreneuriaux des Arméniens, l'impératrice Catherine II (1762-1796) invita en 1779 les Arméniens de Crimée à s'installer dans son empire. Les migrants fondèrent la Nouvelle Nakhitchevan et bénéficièrent de privilèges fiscaux spéciaux. Lorsque la Crimée fut annexée à la Russie en 1783, après l'une des guerres russo-turques, ces privilèges furent étendus aux Arméniens de la péninsule. Longtemps en contact avec des commerçants italiens et grecs, les Arméniens de la côte de la mer Noire étaient parmi les plus occidentalisés et cosmopolites de leurs compatriotes. De nombreux Arméniens de Crimée abandonnèrent l'Église arménienne pour embrasser le catholicisme.

En 1801, la Russie annexa le royaume géorgien oriental (Kartli-Kakhétie) et entama une campagne de trois décennies pour soumettre le reste de la Transcaucasie à son autorité. De 1804 à

[731] Cette région a donné naissance au poète nationaliste Mikayel Nalbantyan (1829-1866), qui allait jouer un rôle déterminant dans l'orientation du nationalisme arménien à Tiflis et surtout à Moscou. Pour rappel, à Constantinople, le Théâtre de l'Orient avait été fermé par le gouvernement ottoman en 1868 pour avoir organisé une soirée en son honneur.

[732] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p.109-110

1813, la Russie se battit contre la Perse pour l'Azerbaïdjan, et en 1806, elle captura le port caspien de Bakou. Déterminé à conserver ses provinces caucasiennes, le shah nomma Hossein Quli Khan, loyal et compétent, khan d'Erevan (1807-1827). Les efforts de Hossein pour améliorer les relations avec l'Église arménienne, fortifier Erevan et développer l'économie de la région lui valurent le soutien de la population locale, majoritairement musulmane. Une tentative russe de s'emparer d'Erevan en 1808 échoua, mais dans le traité de Gulistan, qui mit fin à la première guerre russo-persane (1804-1813), les Perses abandonnèrent des territoires dans le Karabagh, Shirvan, Daghestan, Talysh, Lori, Kouba, Sheki, Bakou et Gandja, ainsi que leurs revendications sur la Géorgie orientale. Des vastes populations arméniennes passèrent sous domination russe, mais Erevan et Nakhichevan restèrent des khanats au sein de l'Empire perse.

Les relations entre les Arméniens et les Perses se détériorèrent dans le khanat d'Erevan après le traité de Gulistan, et plusieurs leaders arméniens influents prirent une orientation pro-russe. En 1814, le clergé influent Nerses Aştaraketsi quitta Eçmiyadzin pour devenir archevêque de Tiflis, où il se livra à des actions contre les Perses. En 1822, le catholicos Eprem se rendit au Karabagh, déjà sous suzeraineté russe. Lorsque la seconde guerre Russo-persane éclata (1826-1828), Nerses exhorta les jeunes Arméniens à rejoindre la campagne militaire russe contre la Perse afin de libérer leurs compatriotes et leur patrie. Des brigades de volontaires arméniens furent formées. Le 1er octobre 1827, les forces russes et arméniennes, sous le commandement général du général Ivan Paskevitch[733] (1872-1856), prirent la forteresse d'Erevan. Le 10 février 1828, le traité de *Türkmençayı* céda Erevan et Nakhichevan aux Russes. La frontière entre la Russie et la Perse fut établie sur la rivière Araxe, où elle se trouve encore aujourd'hui.

2.4 De la démographie multi ethnique à l'arménisation

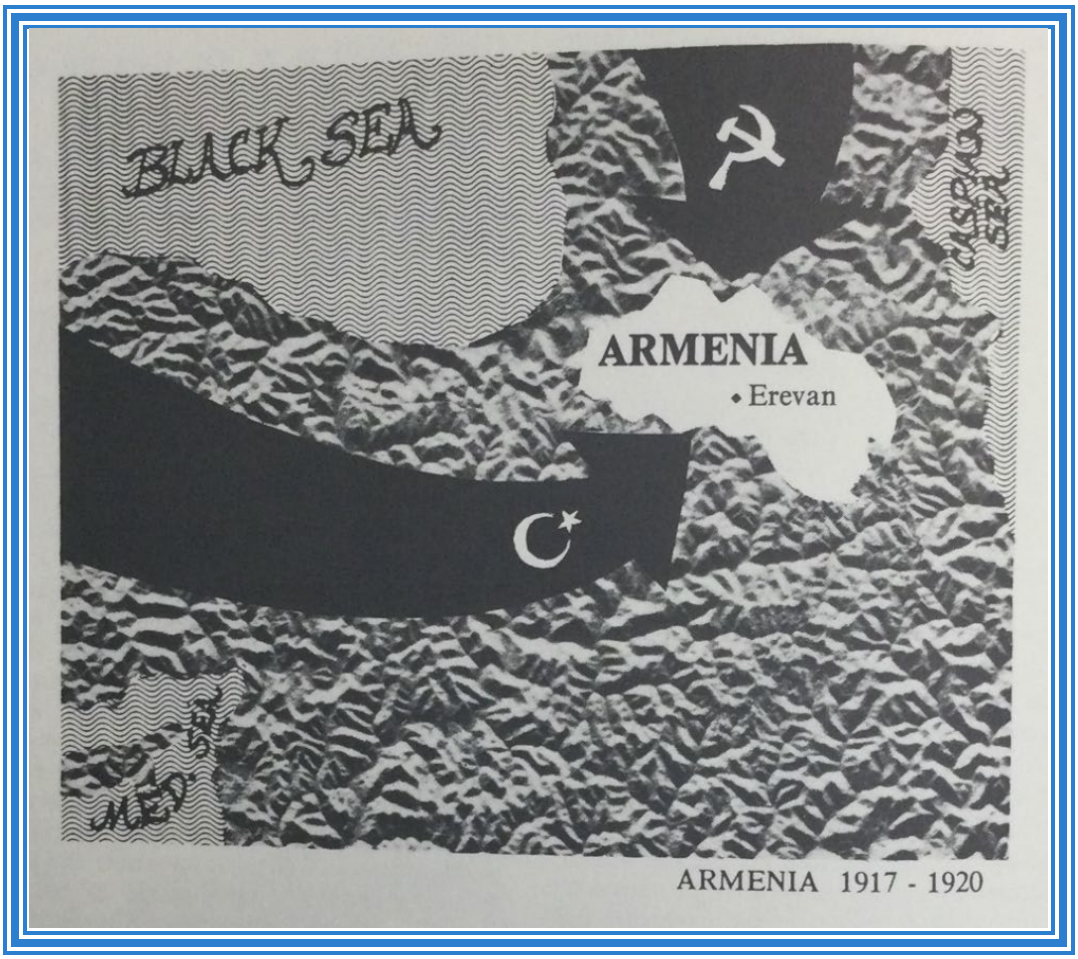
Lorsque le traité d'Andrinople mit fin à la guerre russo-ottomane de 1828-1829, les conquêtes russes furent complétées par le port de Poti sur la mer Noire et les villes d'Akhalkalak et d'Akhaltsikh. Cependant, plusieurs régions peuplées d'Arméniens (Kars, Ardahan, Bayazit et

[733] Paskevich est connu pour une série de rôles de commandement au cours du début et du milieu du XIXe siècle, notamment lors de la guerre russo-persane de 1826-1828 et de la phase initiale de la guerre de Crimée. Sous son commandement, Eçmiyadzin et le khanat de Nakhitchevan furent conquis aux dépens des Perses. Après que les Perses eurent échoué à reprendre Eçmiyadzin, le tsar octroya à Paskevich le titre de Comte d'Erevan, ainsi qu'un million de roubles et une épée ornée de diamants pour ses services. La guerre russo-turque suivit immédiatement, et Paskevich mena avec succès le front oriental, ou front du Caucase. Pour cela, il fut promu maréchal. Aujourd'hui, un monument à son effigie se dresse à Erevan.

Erzurum) furent cédées aux Ottomans. Une fois les combats terminés et le contrôle russe sur la Transcaucasie sécurisé, des dizaines de milliers d'Arméniens vivant du côté ottoman et persan de la nouvelle frontière migrèrent vers le territoire russe, tandis que les musulmans partaient pour l'Anatolie et la Perse. Avant 1828, il y avait environ 87 000 musulmans et 20 000 Arméniens dans le khanat d'Erevan. Après ces migrations, le nombre d'Arméniens atteignit 65 000, tandis que le nombre de musulmans chuta à un peu plus de 50 000, incluant environ 10 000 Kurdes. La ville d'Erevan avait encore une majorité musulmane : sur ses 11 400 habitants, plus de 7 000 étaient musulmans et moins de 4 000 étaient Arméniens. Ce n'est que plus tard dans le siècle, après les transferts de population consécutifs à la guerre russo-turque de 1877-1878, que les Arméniens deviendraient majoritaires dans la province d'Erevan. Ce n'est qu'au début du XXe siècle qu'ils formèrent la majorité dans la capitale provinciale.

Néanmoins, le résultat le plus important de la conquête russe de la Transcaucasie et des migrations subséquentes fut la formation d'une majorité arménienne compacte sur une petite partie de leur patrie historique. C'est ici, en Arménie orientale, que seraient établies les futures républiques d'Arménie : la République indépendante d'Arménie (1918-1920), la République socialiste soviétique d'Arménie (1920-1991) et la République d'Arménie « restaurée » (depuis 1991) [734].

[734] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », pp. 111-112



Une illustration représentant les pressions géopolitiques exercées sur la République arménienne entre 1918 et 1920, symbolisant la lutte historique du théâtre arménien dans le Caucase. La scène et les éléments environnants illustrent les défis culturels et politiques auxquels l'Arménie a été confrontée durant cette période[735].

[735] Source de l'image : Revue *Ararat*, automne 1975, New York, p. 12.

Encadré - La communauté arménienne à Tiflis

La communauté arménienne la plus importante de l'Empire russe se trouvait à Tiflis, le siège du gouvernement caucasien. Jusqu'aux révolutions de 1917, les Arméniens constituaient le groupe ethnique le plus important de la ville. En 1865, environ 31 000 des 71 000 habitants de Tiflis étaient Arméniens, contre seulement 15 000 Géorgiens et 12 000 Russes. Les Géorgiens des campagnes migrèrent de plus en plus vers la ville. En 1897, le nombre de Géorgiens à Tiflis avait augmenté de 158 %, atteignant plus de 38 000 ; celui des Russes de 190 %, atteignant 36 000 ; tandis que le nombre d'Arméniens n'avait augmenté que de 88 %, atteignant 55 500. Les Arméniens n'étaient plus une majorité mais une simple pluralité. Ils étaient confrontés à une classe ouvrière géorgienne croissante et à une administration russe de plus en plus hostile. Pourtant, même si leur domination démographique à Tiflis déclinait, les Arméniens continuaient de détenir le pouvoir politique et économique dans la ville. Les maires de Tiflis étaient presque toujours arméniens, et le conseil municipal, élu pour la première fois par les hommes propriétaires dans les années 1870, était dominé par de riches marchands et industriels arméniens.

Les familles les plus riches—les Arzumanov, Avetisian et Mantashev dans l'industrie pétrolière ; les Adelkhanov dans les produits en cuir ; les Tumaniants, Kevorkov, Avetisov et Pitoev dans le commerce ; les Egiazarov, Ter-Asaturov, Bozaijiants et Enfiajiants dans le tabac—formaient une fraternité d'entrepreneurs qui travaillaient ensemble au sein de diverses sociétés par actions pour maintenir la position de la bourgeoisie locale face à la concurrence russe et étrangère[736].

[736] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 126

2.5 Le Grand jeu russe : une possibilité de région autonome dans le Caucase du Sud ?

Immédiatement après la conquête d'Erevan, les Arméniens en Russie commencèrent à élaborer des idées pour une région arménienne autonome, dotée de son propre drapeau et de ses administrateurs arméniens. À Saint-Pétersbourg, des hommes riches, tels que Khristofor Ekimovich Lazarev[737] (1789-1871), et certains russophiles influents mirent au point un plan pour une principauté arménienne autonome sous la protection russe. Cependant, l'empereur Nicolas Ier (1825-1855) rejeta cette idée et approuva plutôt la formation d'un district arménien dirigé par des administrateurs russes. Ce n'est qu'en février 1830 qu'un Arménien russe, le major-général Vasilii Bebutov (1791-1858), fut nommé commandant du district arménien. Dix ans plus tard, le district fut complètement aboli et les régions arméniennes devinrent parties de la province géorgienne-imerétienne. Une autre réorganisation en 1849 aboutit à la formation de la province d'Erevan. Une autre réorganisation en 1849 aboutit à la formation de la province d'Erevan. Dès lors, l'Arménie devait être gouvernée comme toute autre partie de l'Empire russe. La politique russe visait à intégrer les régions frontalières ethniques dans le système administratif bureaucratique absolutiste russe aussi complètement que possible. Le Caucase était généralement considéré comme une zone d'intérêt militaire.

[737] La famille Lazarev fonda l'Institut des langues orientales en 1815. Cette institution fut organisée dans le but d'accroître l'influence arménienne au sein de l'Empire russe. Elle apporta son soutien aux Arméniens du Caucase et fut même l'un des principaux financeurs du collège Nersesyan. Nous examinerons plus en détail cette question dans la section consacrée à Moscou.



Carte publiée sur Wikiwand montrant les frontières entre les pays avant la Première Guerre mondiale et les provinces arméniennes dans 7 provinces anatoliennes.

2.6 Le développement du commerce à travers la région comme colonie

Les principaux conseillers de l'empereur étaient divisés quant à savoir si la Transcaucasie devait simplement être exploitée comme une colonie économique ou développée pour améliorer le bien-être des populations locales. Le ministre des Affaires étrangères, le comte Karl Nesselrode, était favorable au développement du commerce dans la région, un processus qui, selon lui, aurait un effet « civilisateur » sur les Arméniens et les Géorgiens. Cependant, comme l'a souligné Grigor Suny, le ministre des Finances, Egor Kankrin soutenait que le territoire pouvait rester une province asiatique, mais qu'il devait être mieux administré et traité comme une colonie, qui rapporterait des profits significatifs à l'État grâce aux produits des climats méridionaux. Cette vision colonialiste impliquait que le développement local de l'industrie et le quasi-monopole du commerce par les Arméniens seraient découragés par l'État. L'imposition de tarifs douaniers dans les années 1830 a nui au commerce dans la région et a entraîné peu d'investissements russes[738].

[738] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », pp. 113-114

2.7 Prospérité et intégration à la Russie : russification

Selon Grigor Suny, les fonctionnaires envoyés par le tsar pour gouverner les peuples de Transcaucasie appartenaient à deux catégories : ceux, comme Paskevich et le baron Hahn, qui ignoraient totalement les traditions et coutumes locales et tentaient d'imposer les lois russes aux peuples non russes ; et ceux, comme Tsitsianov, Ermolov et le baron Rozen, qui croyaient en une intégration progressive des Caucasiens dans le système centralisé russe.

En 1844, Nicolas Ier nomma le comte Mikhaïl Semionovitch Vorontsov (1782-1856) premier vice-roi du Caucase. Durant son séjour en Transcaucasie (1845-1854), Vorontsov transforma l'attitude des Arméniens et des Géorgiens à l'égard de l'État russe, dissipa la résistance des nobles géorgiens et des hommes d'affaires arméniens face à l'administration russe, et assura une nouvelle sécurité grâce aux armes russes[739]. Il encouragea le développement économique et tenta d'aider les marchands arméniens en réduisant les tarifs douaniers et en autorisant le libre transit des marchandises européennes à travers la Transcaucasie. Il déclara la classe moyenne arménienne de Tiflis citoyenne héréditaire éminente de l'Empire russe et l'exempta de la conscription militaire, de certaines taxes et des châtiments corporels. Cette classe de propriétaires arméniens, connue sous le nom de *meskhi* (les citadins) par les Géorgiens, devint le groupe social le plus influent dans les villes transcaucasiennes, alors qu'un nouvel environnement capitaliste et industriel commençait à prendre forme dans le Caucase. La richesse, l'entreprise et le talent devinrent les moyens de progression sociale, plutôt que la naissance noble, et ces marchands et industriels arméniens prospérèrent bien mieux économiquement que la noblesse géorgienne déclinante, qui reposait sur son pedigree et ses serfs pour subsister. Grâce aux innovations de Vorontsov et au développement économique de la Transcaucasie, la classe moyenne arménienne

[739] Avec la nomination du prince Vorontsov au poste de gouverneur général du Caucase et son installation à Tiflis, il souhaita initier une transformation culturelle dans la région. L'une de ses premières stratégies fut de publier un magazine arménien à Tiflis, semblable à ceux publiés en Russie. Le magazine fut imprimé à l'école Nersesyan en arménien. Intitulé Le Caucase, ce magazine hebdomadaire de politique et de philologie fut publié entre 1846 et 1847. Il réunit plusieurs personnalités arméniennes influentes dans les domaines du théâtre et de la politique, que nous rencontrerons dans les pages suivantes : Hagop Garenyants, Kapriel Badganyants et Hagop Arzanyants. Le magazine accordait une large place aux nouvelles commerciales ainsi qu'aux questions concernant l'histoire et la culture arméniennes. Les œuvres d'écrivains arméniens, russes et européens y furent également publiées. Bien que la version arménienne ne parut que pendant deux ans, la version russe continua de paraître pendant de nombreuses années. On peut consulter Zakarya Mildanoğlu : *Ermenice Süreli Yayınlar 1794-2000* (Périodiques arméniens 1794-2000), Aras yayınları, Istanbul, 2014, p. 18

domina Tiflis et gagna en influence dans d'autres villes. Vers le milieu du XIXe siècle, cette bourgeoisie arménienne florissante était devenue un fidèle soutien de la domination russe. Beaucoup russifièrent leurs noms, envoyèrent leurs enfants dans des écoles russes, et tentèrent d'adopter les modèles culturels de la nationalité dominante[740].



3. *RUSSIAN EXPANSION INTO CAUCASIA, 1774–1878*

Carte montrant l'expansion de la Russie (1774-1878)[741]

[740] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 114

[741] Source: Hovhannissian, ibidem, p. 111

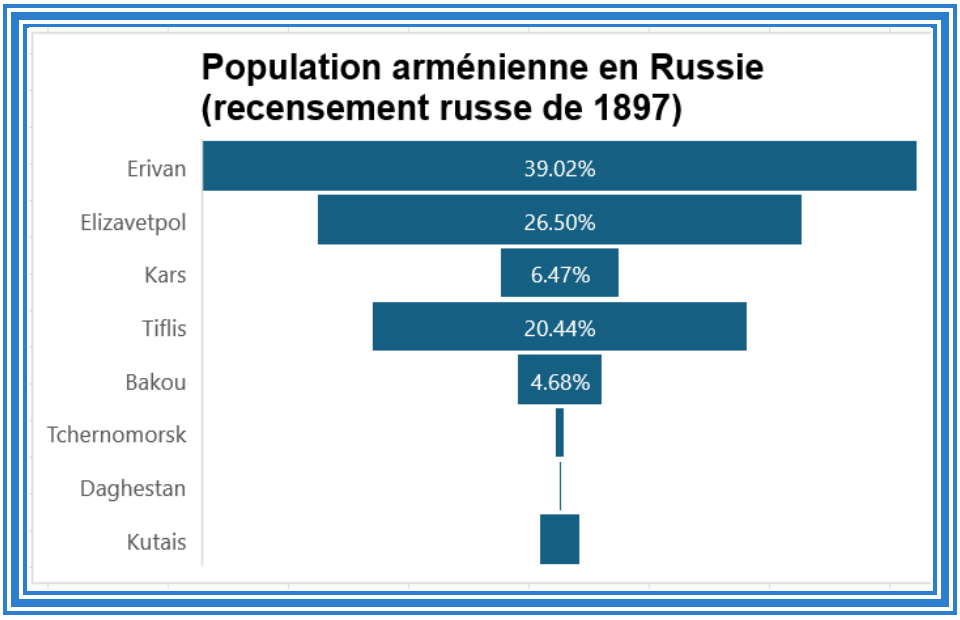
2.8 Le « Polozhenie » (1836 - Statut) et l'exclusion de l'Eglise des affaires politiques

La décision impériale la plus importante concernant les Arméniens dans la première moitié du XIXe siècle fut le décret émis par Nicolas Ier en 1836, qui régissait les relations entre le gouvernement tsariste et l'Église arménienne. Le *Polozhenie* excluait l'Église des affaires politiques et la subordonnait au pouvoir ultime du tsar. Toutefois, l'Église apostolique arménienne bénéficiait d'une autonomie considérable, contrairement à l'Église orthodoxe géorgienne, qui avait perdu son indépendance après l'annexion russe. Le *Polozhenie* garantissait la sécurité des propriétés importantes de l'Église arménienne, accordait la liberté de culte aux Arméniens, exonérait le clergé des impôts et confiait à l'Église le pouvoir sur les écoles religieuses arméniennes, bien que leur programme doive être approuvé par le Saint-Synode de l'Église orthodoxe russe et communiqué au ministère de l'Intérieur.

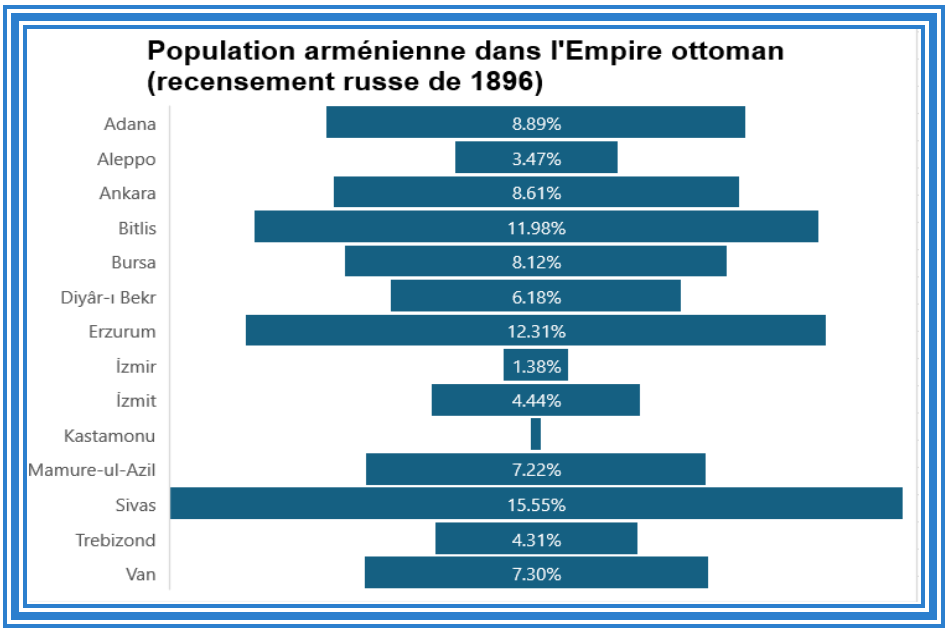
Eçmiyadzin se voyait attribuer la primauté sur les six diocèses de l'Église apostolique arménienne en Russie—Erevan, Géorgie, Karabagh, Shirvan, Nakhitchevan-Bessarabie et Astrakhan—tout en préservant une certaine autonomie pour chaque localité. Le catholicos était choisi par une assemblée nationale de clercs et de laïcs, qui soumettrait deux noms au tsar, lequel ferait le choix final. Le nouveau catholicos devait ensuite prêter serment d'allégeance à la couronne russe. Afin de garantir l'obéissance de l'Église, un procureur russe devait assister au Synode de l'Église arménienne en tant que représentant du gouvernement tsariste.

Plutôt que de créer un antagonisme entre l'Église et l'État, le *Polozhenie* établit une relation de travail et une coopération. Pendant près de cinquante ans, l'État intervint peu dans les affaires arméniennes, percevant peu de menaces à ses intérêts, et l'Église utilisa souvent les pouvoirs de maintien de l'ordre de l'État pour imposer ses décisions au sein du peuple arménien[742].

[742] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 115

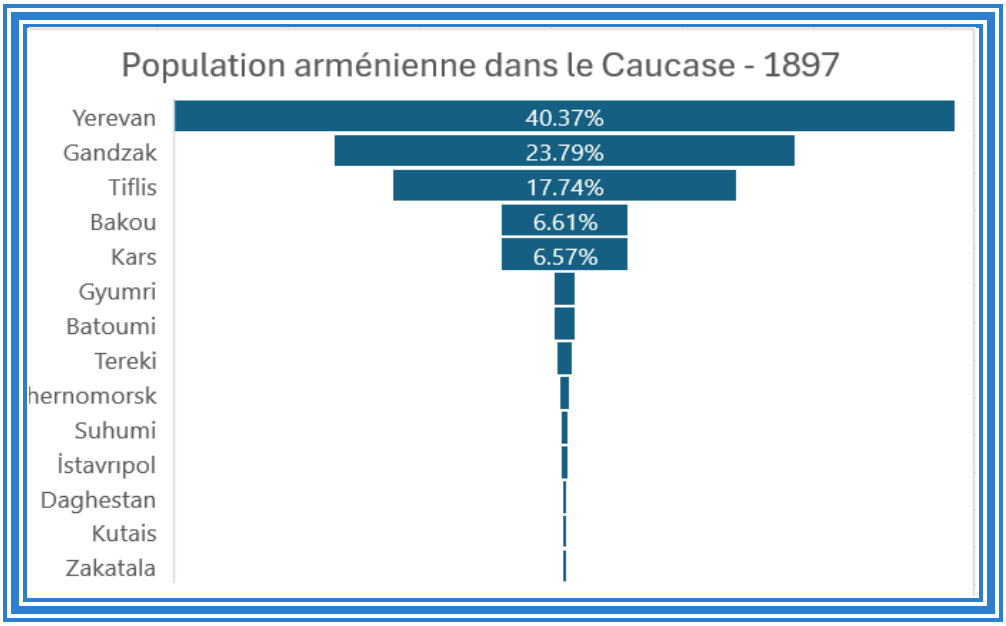


Total population : 1,127,212



Total population : 1,095,889[743]

[743] Vital Cuinet *: La Turquie d'Asie: géographie administrative, statistique, descriptive et raisonée de chaque province de l'Asie-Mineure*, 4 vols., Paris, 1890-95.



Le magazine *Murç*, publié à Tiflis, a rapporté les résultats du recensement de 1897. Il y est mentionné le nombre d'Arméniens *Lusavorçgan* (apostoliques et non catholiques). En 1897, la population arménienne totale du Caucase était de 1 128 973 personnes. En 1905, ce chiffre s'élève à 1 243 000. Une augmentation est constatée à Erevan (506 000), Gandzak (291 000) et Tiflis (221 000)[744].

3. Formation de la conscience nationale chez les Arméniens du Caucase du Sud

L'introduction des idées européennes en Russie par la mer Noire, le réseau de l'école vénitienne et le soutien d'Istanbul ont favorisé l'émergence d'une conscience nationale dans le Caucase.

3.1 Consolidation sous l'autorité russe

Selon Grigor Suny, la consolidation de la domination russe sur les Arméniens de l'Est eut un impact révolutionnaire sur la société arménienne. Ces derniers passèrent de communautés isolées et dispersées, avec une allégeance lâche à l'Église apostolique en tant qu'autorité spirituelle, à une autorité étatique unique, avec un lien plus étroit avec le chef de leur Église nationale, désormais installé au sein de l'Empire russe. Les nouveaux développements sociaux et politiques

[744] Levon Sarkisyan : Մուրճ (*Murc - Marteau*), janvier 1904, Tiflis, p. 54

en Russie et en Europe créèrent un environnement propice au travail d'un petit nombre d'intellectuels arméniens, déterminés à forger un sentiment national commun parmi leur peuple[745].

3.1.1 Le conflit : les différences de classe et d'éducation au sein de la communauté

Plusieurs caractéristiques des Arméniens en Russie entravaient le développement d'une communauté nationale unifiée :

a) La dispersion territoriale des Arméniens : ils étaient éparpillés d'Erevan à Tiflis, de Moscou à la Bessarabie, d'Astrakhan à la Crimée. Le réseau de l'empire culturel, souvent mentionné dans cette étude, visait à créer une unité en établissant des liens à travers ce vaste territoire.

b) Les profondes différences sociales entre la classe moyenne urbaine, plus prospère et mieux éduquée, et la paysannerie pauvre et ignorante des villages transcaucasiens. Face à ces disparités, plusieurs mesures furent mises en œuvre : l'éducation dans les institutions religieuses, la diffusion des publications jusque dans les coins les plus reculés, la révolution linguistique, l'enseignement généralisé et l'éducation des filles.

c) Les aspirations conflictuelles de la jeune intelligentsia arménienne à la culture et à la politique, de plus en plus en désaccord avec les autorités religieuses traditionnelles. Cette nouvelle génération réclamait la laïcité, la liberté et l'indépendance, et exigeait de remettre en question les systèmes traditionnels. Bien que cette génération ait eu de solides forces nationalistes, elle manquait de solides bases culturelles et bureaucratiques.

Les conquêtes russes dans le Caucase réunirent la paysannerie de l'Arménie orientale sous la même autorité étatique que les Arméniens plus occidentalisés de Crimée et de Nouvelle Nakhitchevan. Des contacts devinrent alors possibles entre les centres urbains de Russie et les villages de la province d'Erevan. En un sens, l'arrivée des Russes représenta une « libération » après des siècles de domination musulmane et ouvrit des canaux vers les Lumières européennes. Ainsi, la domination russe eut un effet contradictoire sur les Arméniens. Pour beaucoup, elle ouvrit des routes vers l'Occident, introduisit de nouvelles façons de penser et élargit les attentes pour l'avenir. Cependant, l'État russe détenait le plein pouvoir et orientait sa politique vers la conservation, le maintien du statu quo et l'acceptation de la subordination arménienne à l'autorité russe.

[745] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 115

Encadré - Arméniens dans le Caucase

Dans les années 1850, on comptait environ 565 000 Arméniens au Caucase. Ce nombre a triplé d'ici 1917, atteignant 1 783 000, en partie grâce à la croissance naturelle, mais aussi en raison des conquêtes supplémentaires de la Russie (1877-1878), notamment Kars et d'autres districts ottomans habités par des Arméniens. Dans les années 1850, la province d'Erevan comptait une majorité fragile d'Arméniens et restait économiquement arriérée. Avec seulement 11,2 % de sa population vivant dans des villes en 1863, la province d'Erevan avait le pourcentage le plus bas de population urbaine parmi toutes les provinces de la Russie européenne.

Plus de musulmans que d'Arméniens vivaient dans les villes d'Erevan (6 900 musulmans contre 5 800 Arméniens en 1865), d'Ordubad et de Nakhitchevan. Toutefois, la ville de garnison d'Alexandropol, la plus grande de la province, était majoritairement arménienne (14 733 Arméniens contre 461 musulmans), tout comme Novo-Bayazit. Les provinces musulmanes de la Transcaucasie étaient Erevan, Bakou et Elisavetpol[746].

3.1.2 Conscience nationale importée de Venise à Vienne, à Istanbul et à Izmir

Étant donné la dispersion des Arméniens à travers le Caucase et la Russie, ainsi que les profondes divisions sociales entre les paysans et les citadins, il était impossible d'unifier les Arméniens russes sur la base d'intérêts sociaux partagés ou d'un territoire commun. Soit ils resteraient, comme par le passé, une communauté religieuse lâchement unie par leur Église, soit ils se rassembleraient sur une nouvelle base : une conscience commune de leur nationalité et la conviction qu'ils partageaient des intérêts communs. En s'appuyant sur le travail des érudits de l'ordre catholique arménien mekhitariste de Venise et de Vienne, les intellectuels arméniens, tant dans les villes russes qu'à Istanbul et Izmir, commencèrent à élaborer l'idée d'une nation arménienne[747].

[746] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 121

[747] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 116

3.1.3 Investissement dans le nationalisme : les écoles arméniennes dans le Caucase du Sud

Avant le XIXe siècle, presque toute l'éducation des Arméniens était entre les mains de l'Église. L'objectif de cet enseignement était de former des clercs pour le service religieux et de préserver les monuments littéraires de la culture arménienne classique. Cependant, les Arméniens du Caucase n'avaient pas d'écoles avant les annexions russes, et les premières écoles furent fondées par le gouvernement. Une école pour la noblesse en 1802 et un séminaire orthodoxe en 1816, tous deux situés à Tiflis, étaient étrangers à la plupart des Arméniens.

Des écoles arméniennes avaient été fondées à Astrakhan (l'école Agababov en 1810), à Nouvelle Nakhitchevan (en 1811) et à Moscou (le célèbre Institut Lazaryan en 1815, que nous mentionnerons dans le chapitre suivant), mais ce n'est qu'en 1813 que l'énergique Nerses Ashtaraketsi ouvrit le séminaire *Zharangavorats* à Eçmiyadzin. Dix ans plus tard, il créa l'école principale pour les Arméniens en Transcaucasie, le *Nersesyan Jemaran* (académie) à Tiflis, qui deviendra bientôt le centre du théâtre arménien dans la région. Ces écoles formèrent le noyau d'un petit réseau de lieux d'apprentissage dans les églises et les foyers, souvent dirigés par un seul enseignant dévoué. À la fin de 1836, les Arméniens du Caucase possédaient vingt-et-une écoles paroissiales arméniennes (et 824 églises). Au fur et à mesure que l'éducation se développait, la hiérarchie ecclésiastique tenta de maintenir l'enseignement dans un cadre strictement religieux, mais de jeunes prêtres et des enseignants laïcs diplômés d'universités, comme l'écrivain Haçadur Abovyan[748] (1805-1848), s'efforcèrent d'élargir les frontières de l'éducation en introduisant la littérature occidentale, les dernières découvertes scientifiques et une histoire démystifiée. En 1850, l'Église ouvrit les premières écoles primaires de trois ans avec un enseignement en arménien en Transcaucasie. En 1860, il y avait vingt-neuf de ces écoles ; en 1885, leur nombre atteignait 270.

[748] Haçadur Abovyan est considéré comme le fondateur de la littérature arménienne orientale. À la différence de l'arménien classique (Krapar), il écrivait dans la langue parlée de la région. Abovyan peut être considéré comme un prototype d'acteur et un exemple typique du nationalisme arménien du Caucase. Entre 1819 et 1822, il fréquenta l'école monastique d'Eçmiyadzin. En 1824, il entra à l'école Nersesyan, où il apprit l'arménien, le russe et le persan. Avec Stepanos Nazaryan et quelques autres, il fut l'un des premiers diplômés de cette nouvelle école. De 1830 à 1835, Abovyan étudia à l'université de Dorpat, l'un des établissements où les nationalistes arméniens se formaient, grâce à une bourse d'État. Il suivit un programme spécial en vue de se préparer à une carrière d'enseignant. Pendant son séjour à Dorpat, il apprit l'allemand, le français, l'anglais et le latin. Il étudia également la littérature et la philosophie européennes, notamment les œuvres de Goethe, Schiller, Herder, Kant, Rousseau, ainsi que d'autres penseurs européens. Abovyan développa des liens étroits avec des intellectuels européens et russes, ce qui joua un rôle déterminant dans son développement intellectuel et son engagement pour le nationalisme arménien.

Cependant, parallèlement à cette expansion, des évêques influents et le catholicos lui-même utilisèrent leur influence et même la police russe pour censurer les livres et les journaux imprimés en arménien et purger les écoles des enseignants suspects[749].

3.1.4 Les jeunes nationaux élevés dans la tradition russe et allemande

Les jeunes hommes issus des écoles de l'Église arménienne et des écoles d'État russes poursuivaient leurs études universitaires à Moscou, Saint-Pétersbourg et Dorpat (aujourd'hui Tartu, en Estonie), ainsi qu'en Europe (notamment à Heidelberg, Berlin et Iéna). Contrairement à leurs compatriotes arméniens de l'Empire ottoman, qui étaient plus susceptibles de recevoir une éducation en France et en Italie sous l'influence des Mekhitaristes, les intellectuels arméniens de Russie étaient formés selon les enseignements russes et allemands. La philosophie idéaliste, avec l'idée que la nationalité représente l'âme d'un peuple, eut un impact considérable sur la pensée de ces étudiants.

Cependant, tout comme leurs contemporains en Turquie, ces intellectuels étaient profondément préoccupés par une question culturelle essentielle de l'époque : la création d'une langue littéraire arménienne vivante.

3.1.5 Le gap linguistique pour la consolidation - une langue différente dans des territoires différents

Les Arméniens orientaux parlaient un dialecte parsemé de mots géorgiens et russes, tandis que les habitants d'Erevan, du Karabagh et de Crimée avaient souvent du mal à se comprendre entre eux. Presque tous les livres, ainsi que le premier journal arménien du Caucase (Tiflis, 1846-1847), étaient imprimés dans le *Krapar*, la langue classique utilisée par l'Église. Les intellectuels occidentalistes, engagés dans la diffusion de l'éducation et de la culture, souhaitaient fonder la nouvelle langue littéraire standard sur l'un des dialectes parlés (*aşkharhapar*).

Cependant, selon Grigor Suny, l'imposition de l'administration russe sur les Arméniens, dispersés d'Erevan à Moscou, rapprocha ce peuple divisé et diversifié sous les mêmes lois, impôts et autorité politique. Le développement économique et la création d'un réseau d'écoles permirent l'émergence d'une intelligentsia laïque capable de générer un nouveau sentiment d'identité

[749] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 117

nationale arménienne. Cette prise de conscience nationale au milieu du XIXe siècle était à la fois le produit du renouveau intellectuel amorcé par les Mekhitaristes et les pères de l'Église arménienne, mais aussi une réaction occidentalisée à la vision traditionnelle des Arméniens, perçus principalement comme une communauté religieuse dominée par l'Église.

3.2 Productions intellectuelles et littéraires

Les efforts nationalistes des Arméniens orientaux furent bien plus lents que ceux des Arméniens occidentaux. Toutefois, des réseaux nationalistes arméniens, bien que situés dans des régions différentes, unirent leurs forces pour favoriser le renouveau national. Malgré les différences géographiques et culturelles, ces alliances transrégionales jouèrent un rôle essentiel dans la consolidation d'une conscience nationale arménienne commune, contribuant ainsi à l'émergence d'un mouvement national plus large dans l'ensemble du monde arménien.

3.2.1 Représentations dans le milieu intellectuel des Arméniens orientaux

En ce qui concerne la production nationaliste des Arméniens du Caucase, toutes les sources situent le début de ce processus au milieu du XVIIIe siècle avec le poète et barde local Sayat Nova (1712-1795). Originaire d'Alep mais ayant vécu et produit à Tiflis, Sayat Nova a donné un élan important à la poésie lyrique populaire. Cependant, sa tradition était essentiellement orale, et son impact dans les centres urbains fut limité. Le caractère pastoral des productions des Arméniens du Caucase pourrait être attribué à la répression du nationalisme par les régimes tsariste et soviétique, ainsi qu'à la forte tradition de poètes-chanteurs locaux comme Sayat Nova.

Les idées européennes ont pénétré ce territoire grâce aux réseaux commerciaux et à l'industrialisation. Au XVIIIe siècle, la société arménienne orientale se composait principalement d'une population rurale en Arménie proprement dite et d'une masse urbaine dans des villes situées en dehors de l'Arménie, telles que Tiflis, Bakou et Batoumi, dont la prospérité augmenta avec la croissance du commerce et l'industrialisation du Caucase. Les hommes d'affaires arméniens et les personnes instruites ayant des connexions européennes jouèrent un rôle clé dans la transmission de nouvelles idées sociales et de savoir-faire commercial à la population.

Parallèlement, une intelligentsia radicalisée par les contacts avec la culture russe émergea des classes moyennes et inférieures, rapprochant les villes et la campagne. Ainsi, au cours du XIXe siècle, la société rurale traditionnelle fut progressivement éclairée et transformée, et un sentiment d'identité laïque se développa parmi les Arméniens.

De nombreux Arméniens s'étaient installés à Moscou ou à Saint-Pétersbourg, soit comme hommes d'affaires, soit comme étudiants, et vivaient dans de petites communautés fermées. Tiflis devint un autre centre culturel majeur pour les Arméniens, où se déroula la renaissance arménienne. C'est également à Tiflis que commença la bataille pour conquérir les cœurs et les esprits à travers les productions nationalistes, marquant le début d'un renouveau culturel et intellectuel.

3.2.2 Premières activités nationalistes dans les écoles

Les premiers frémissements des œuvres nationalistes eurent lieu dans des communautés éloignées de la « patrie », comme ce fut le cas pour les Arméniens occidentaux. En 1780, une imprimerie fut ouverte à Saint-Pétersbourg, où certains textes classiques arméniens furent publiés. L'ouverture d'une école à Astrakhan en 1810 marqua le début d'une activité éducative qui allait s'intensifier à mesure que la renaissance culturelle se développait. Rapidement, la renommée de cette école, ainsi que celle de son directeur, Kerovbe Patkanyan (ou Kerope Petrovich Patkanov) (1833-1889), se répandit largement, servant d'exemple à d'autres initiatives éducatives et culturelles.

Bien qu'éloignée de l'Arménie historique, cette effervescence culturelle joua un rôle crucial dans la formation d'une conscience nationale, notamment à travers la transmission du savoir, la diffusion des textes arméniens classiques et l'enseignement structuré qui se développa dans des villes comme Astrakhan et Saint-Pétersbourg.

3.2.2.1 Collège Lazaryan (1815-1821) à Moscou

En 1815, un événement d'importance majeure eut lieu à Moscou : l'ouverture du prestigieux Collège Lazaryan, ou Académie Lazaryan, fondé par la famille Lazaryan, une véritable dynastie d'hommes d'affaires arméniens riches et éclairés originaires de la Nouvelle-Djoulfa. La famille s'était également distinguée au sein des armées russes lors des luttes de libération arménienne et fut un grand mécène de l'éducation. Très rapidement, l'Académie Lazaryan devint un important centre d'apprentissage (elle exista jusqu'à sa confiscation par les bolcheviks en 1918), proposant un programme complet de gymnasium russe, sous la direction compétente de Harutyun Alamdaryan.

Dès 1850, le programme académique de l'Académie prit une direction nettement orientaliste et arménologique, avec des enseignants et des étudiants arméniens venus de toute la Russie. Beaucoup d'entre eux, poètes, intellectuels et leaders, allaient bientôt être à la pointe de la renaissance culturelle en Arménie russe, ou Arménie orientale. L'Académie Lazaryan joua ainsi un

rôle central dans l'émergence d'une élite arménienne cultivée, contribuant à la diffusion des idées nationalistes et à la formation d'une nouvelle conscience culturelle et intellectuelle parmi les Arméniens.

3.2.2.2 Collège Nersesyan (1824) à Tiflis

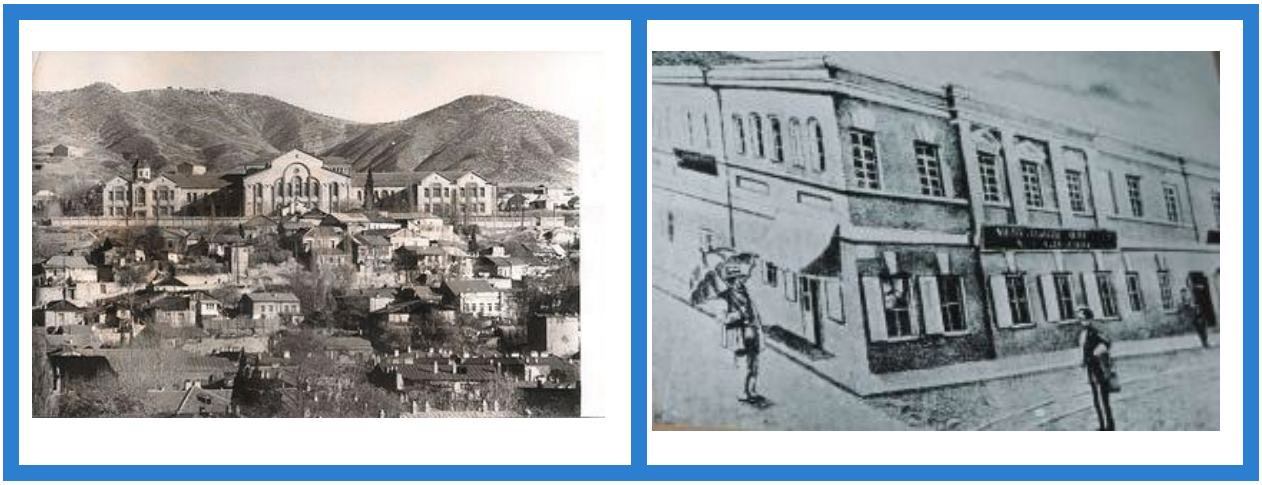
En 1824, quinze ans après la fondation du Collège Lazaryan, un autre centre d'apprentissage important, le Collège Nersesyan, ouvrit ses portes à Tiflis, à l'autre bout de l'Empire russe. Ce collège, qui dura cent ans, fut l'œuvre de Nerses Ashtaraketsi (1770-1857), prélat des Arméniens de Tiflis (il devint catholicos en 1843), figure de proue de la lutte de libération nationale des Arméniens. Tout comme le Collège Lazaryan, le Collège Nersesyan compta parmi ses élèves et enseignants des militants politiques, poètes et écrivains parmi les plus libéraux de l'époque, tels que Haçadur Abovyan, Stepan Nazaryan et Harutyun Alamdaryan. Ces deux institutions enseignèrent aux Arméniens ce que représentait l'éducation occidentale et donnèrent naissance à une véritable classe d'intellectuels. Les militants de la scène orientale du théâtre arménien furent également formés dans ces écoles. Les premières représentations du théâtre arménien oriental débutèrent à l'école Nersesyan de Tiflis entre 1824 et 1830[750].

Les imprimeries et publications continuèrent de se développer parallèlement à l'éducation. En 1821, une presse commença à fonctionner à Moscou, puis à Tiflis en 1826. En 1827, une presse fut installée à Şuşi, et en 1828, un livre d'archives fut publié à Saint-Pétersbourg. Cette même année, les étudiants du Collège Nersesyan publièrent, sous la direction d'Alamdaryan, un recueil de poésie. L'année suivante, une presse fut fondée au Collège Lazaryan, qui publia une collection de poésie étudiante intitulée *Musayk Araratyan* (Les Muses d'Ararat). En 1829, le traité d'Andrinople entre la Russie et la Turquie inaugura une période de paix pour les Arméniens, au cours de laquelle le progrès culturel s'accéléra[751]. Au cours de la décennie suivante, le théâtre arménien fit ses premiers pas à Nouvelle Nakhitchevan, Tiflis et Shamakhi. En 1834, lorsque Sarkis

[750] Zekiyan, *Venedik'e*, p. 30

[751] Pars Tuğlacı a écrit qu'en 1830, il y a eu une migration arménienne de l'Anatolie vers le Caucase, avec environ 150 000 personnes ayant quitté l'Anatolie. Cela pourrait être dû à l'augmentation des mouvements de population suite à cet accord. Pars Tuğlacı, Vol 1, p. 569

Tigranyan publia à Moscou une traduction en *Krapar* d'*Athalie* de Racine, il marqua le début de l'arrivée du classicisme dans la littérature arménienne de Russie[752].



Collège Nersesyan (1824-1905) (source d'image : https://www.wikiwand.com/)

3.2.2.3 Gevorgian Jemaran (1874) à Eçmiyadzin

Cinquante ans plus tard, en 1874, un troisième collège, le Gevorgian Jemaran, fut fondé par le Catholicos Gevorg IV d'Eçmiyadzin. À ses débuts, il était destiné à la formation des enseignants et à la préparation des étudiants au sacerdoce. Cependant, son caractère religieux s'affaiblit progressivement, et il devint presque l'équivalent d'un collège laïque, mettant l'accent sur les études arméniennes. Avec le temps, le Gevorgian Jemaran devint un véritable foyer d'activisme politique, jouant un rôle clé dans l'émergence de mouvements nationalistes arméniens à la fin du XIXe siècle. Ce passage d'une institution religieuse à un centre de pensée laïque et politique reflétait l'évolution de la société arménienne, qui s'orientait de plus en plus vers la modernité et l'affirmation de son identité nationale.

3.2.2.4 Étudiants arméniens à l'université allemande de Dorpat (années 1830)

Un autre centre d'apprentissage qui joua un rôle important dans la renaissance culturelle arménienne fut l'Université allemande de Dorpat. Dans les années 1830, un groupe d'étudiants

[752] Oshagan, ibidem, pp. 148-150

arméniens de l'Arménie russe y poursuivit des études humanistes. Dans cet environnement académique, ces étudiants (écrivains, poètes et musiciens) furent fortement influencés par la poésie romantique de Johann Goethe et de Johann Schiller, ainsi que par les répercussions de la révolution de 1830 à Paris. Animés par un fervent nationalisme, les idéaux des Lumières et l'esprit révolutionnaire de l'époque, ils écrivirent des poèmes passionnés sur les malheurs et les espoirs de l'Arménie, les mirent en musique et les chantèrent.

La période entre 1830 et 1850 fut marquée par une grande effervescence et des défis. Des dizaines d'écoles furent ouvertes sous l'influence des Mekhitaristes venus de l'Ouest, et des journaux et idées provenant de Madras et de Calcutta à l'Est[753].

3.2.3 Premières activités nationalistes dans les écoles

La classe éclairée prit rapidement conscience de l'urgence d'éduquer et d'améliorer le niveau des « masses ». Pour ce faire, il leur fallait des moyens de communication efficaces : une langue commune et un forum. Ainsi, les premiers pas vers la création d'une nouvelle langue littéraire *aşkharhapar* furent franchis dans les collèges Lazaryan et Nersesyan, où les enseignants étudièrent activement les dialectes des étudiants venus de différentes régions d'Arménie, les purifièrent des emprunts étrangers et développèrent progressivement une langue commune compréhensible par tous. En 1846, Stepan Nazaryan avait rédigé un ouvrage en défense du nouvel *aşkharhapar* littéraire, déclarant que le dialecte de la région d'Ararat devait servir de base à la future langue. Dès 1850, les étudiants de Dorpat chantaient leurs chansons patriotiques en *aşkharhapar*.

D’autres figures littéraires ont également cherché à sensibiliser le peuple arménien entre les années 1830 et 1850. Plusieurs récits de voyage furent publiés à Venise, Calcutta et Tiflis, ainsi que des romans et des récits principalement de nature moraliste. La littérature mémorialiste et autobiographique se développa également rapidement. D'autres figures importantes, bien connues des Arméniens d'Istanbul, incluaient Harutyun Araratyan, le père Manvel Gümüşhanetsi et Haçadur Abovyan. Un renouveau dans d'autres genres littéraires émergea également. Des livres de paraboles, des récits moralistes et des romans furent publiés à Izmir, Istanbul et Moscou, ainsi que des ballades populaires dédiées aux héros arméniens des guerres russo-turques[754].

[753] Oshagan, ibidem, p. 150

[754] Oshagan, ibidem, p. 151

4. Théâtre arménien dans le Caucase du Sud

Le théâtre arménien en Transcaucasie s'est développé avec le soutien des dramaturges et intellectuels d'Istanbul. Les trois principaux acteurs ayant joué un rôle clé dans la diffusion du nationalisme arménien (l'Église, les marchands et les bureaucrates/aristocrates) ont investi dans la culture de cette région en plein essor économique. Bien que le capital soit présent, la culture faisait défaut. Une stratégie visant à créer cette culture a donc été mise en place. Le concept de *jeux d'échelles* de Lacoste s'est manifesté ici à une échelle très locale. La scène arménienne de Tiflis illustre parfaitement la manière dont le réseau de marchands, reliant des lieux tels que Nakhitchevan, l'Inde, Madras, la Crimée, Moscou et Istanbul, a soutenu l'émergence d'initiatives culturelles. Le théâtre fut introduit dans les écoles, des talents d'Istanbul furent invités dans la région, et les centres urbains devinrent des lieux de diffusion du discours nationaliste à travers le théâtre.

L'un des principaux investissements locaux dans ce domaine fut le Collège Nersesyan, affilié à Eçmiyadzin, où des clercs apostoliques servaient également d'enseignants. Contrairement à Istanbul et à l'Anatolie, qui avaient déjà hérité de la tradition théâtrale de la culture hellénistique et possédaient une infrastructure théâtrale ancienne[755], il est plus difficile de trouver des preuves écrites concernant le théâtre dans la région montagneuse du Caucase du Sud, située entre la mer Caspienne et la mer Noire.

Comme nous l'avons détaillé dans la première partie de cette thèse, les territoires ottomans, fondés sur l'infrastructure hellénistique, furent le foyer de trois grandes vagues théâtrales, dont les principaux acteurs étaient les Arméniens, les Grecs et les Juifs de l'Empire ottoman. En revanche,

[755] Un commentaire publié sur la relation entre le théâtre arménien et le christianisme dans l'Antiquité en Anatolie orientale souligne qu'après l'adoption du christianisme, les théâtres en Arménie furent également soumis à des pressions. À cette époque, les pères de l'Église chrétienne critiquaient le théâtre, le considérant comme païen et démoniaque. Cependant, ces pressions se manifestèrent surtout durant la période initiale du christianisme. Au cours des siècles suivants, le théâtre arménien connut un développement continu, marqué par diverses périodes de floraison et de progression de la culture arménienne. Le plus grand déclin eut lieu pendant la période difficile de l'existence de la Première République, entre 1918 et 1920. La période soviétique qui suivit fut l'une des plus importantes pour le développement du théâtre arménien, marquant une renaissance significative dans l'histoire théâtrale du pays.

On peut consulter Ներոն կայսեր նվերը Տրդատ արքային և Արտաշատի, Տիգրանակերտի ներկայացումները. Հայկական թատրոնը (Neron gayser ınveri Dırdat arkayin yev Ardaşadi, Digranakerti nerkayatsumneri. Haygagan tadroni - Cadeau de l'empereur Néron au roi Trdat et représentations d'Artashat et Tigranakert. Le Théâtre Arménien), 2022, https://168.am/2022/04/10/1681459.html

les preuves écrites concernant le théâtre sont rares dans le Caucase du Sud. Bien que Virginie Symaniec, spécialiste du théâtre du Caucase, souligne que les peuples de cette région ont depuis longtemps montré un intérêt pour le théâtre, elle admet qu'il peut être difficile de trouver de nombreux témoignages écrits. Dans ces sociétés, la production textuelle est souvent le produit d'une culture orale.

Il existe également des différences régionales. Les traditions théâtrales et dramaturgiques du Caucase du Sud (Arménie, Géorgie et Azerbaïdjan, avec leurs anciennes cultures écrites) contrastent avec celles du Caucase du Nord (Tchétchénie, Balkarie ou Karatchaïévo-Tcherkessie), où l'usage de la parole écrite est apparu plus tardivement et parfois de manière plus contestée. Les dramaturges du Caucase du Sud, quant à eux, s'inspiraient depuis longtemps des règles classiques de la comédie occidentale, avec un style traditionnel[756]. Les traditions orales furent également adaptées à la scène théâtrale moderne lors de la création des théâtres nationaux et consignées par écrit. Ces œuvres sont devenues des piliers de l'historiographie des États-nations créés après la chute de l'Union soviétique[757].

Les théâtres qui allaient former les bases des dramaturgies arménienne, géorgienne et azerbaïdjanaise aux XIXe et XXe siècles prirent inspiration chez Molière, Racine, Corneille, Marivaux, Musset, Shakespeare, Ostrovski et Schiller.

---

[756] Virginie Symaniec: « Les écritures théâtrales du Caucase », *Théâtres d'Asie et d'Orient Traditions, rencontres, métissages*, Ève Feuillebois-Pierunek (ed.), P.I.E. Peter Lang, Allemagne, (341-359), p. 242

[757] Historiquement, le Caucase a également abrité une importante population kurde. Şaliko Bêkes, un dramaturge et metteur en scène kurde influent vivant à Tiflis, a déclaré que les premières tentatives de mise en scène des épopées et des récits populaires kurdes sous forme européenne avaient été réalisées par les Arméniens de cette région. Ces adaptations ont joué un rôle important dans l'intégration des traditions orales kurdes dans un cadre théâtral plus large, contribuant ainsi au développement culturel kurde au sein du Caucase. On peut consulter : Şaliko Bêkes : *Di nava dîroka Kurdên Soviyêtê de ewil Elegezê çanda teatroyê di nav me de pêş xist...* (Dans l'histoire des Kurdes soviétiques, Elegeze a été le premier à développer la culture théâtrale parmi nous...) (interview par : Hekim Kılıç - Ayşan Sönmez) , Mimesis Theatre Revue de traduction et de recherche, 2015, Istanbul.

https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/saliko-bekes-di-nava-diroka-kurden-soviyete-de-ewil-elegeze-canda-teatroye-di-nav-me-de-pes-xist/

https://www.mimesis-dergi.org/2015/11/saliko-bekes-di-nava-diroka-kurden-soviyete-de-ewil-elegeze-canda-teatroye-di-nav-me-de-pes-xist/

4.1 Les réseaux et acteurs locaux

Les apostoliques, ayant observé l'impact du théâtre sur la consolidation de la communauté arménienne dans l'expérience catholique, décidèrent d'appliquer cette idée dans leurs propres territoires. Le premier et principal terrain d'application fut l'école Nersesyan, soutenue par l'institut Lazaryan en Russie. Les acteurs du théâtre arménien du Caucase furent formés dans cette école et commencèrent à se produire dans des espaces publics à Tiflis vers la fin des années 1850. À cette époque, le théâtre russe y était très puissant et son infrastructure s'étendait sur tout le territoire. Parallèlement, un groupe d'opéra italien actif dans ces mêmes années à Tiflis contribua également à l'essor culturel[758].

Comme dans le cas d'Istanbul, que nous avons étudié dans une section précédente, les premiers espaces théâtraux furent les écoles et les maisons des princes et des notables. Toutefois, dans cette région, la majorité des Arméniens vivaient dans les zones rurales. Par conséquent, le théâtre se déplaça vers les villages et y établit des lieux de représentation. De plus, dans ces régions rurales, la langue arménienne était parfois peu répandue, car une grande partie de la population parlait géorgien ou russe. Ainsi, le théâtre ne se contenta pas de diffuser la langue arménienne populaire, comme à Istanbul, mais se vit attribuer une mission de préservation et de rappel de cette langue.

Les idées de liberté se développèrent parmi les intellectuels formés dans les écoles arméniennes de Tiflis, Eçmiyadzin et Moscou, qui, en général, n'appartenaient aux classes aisées. Contrairement à Istanbul, où les pionniers de le Lumière étaient des enfants de familles aisées ayant étudié en Occident, ici, on assiste ici à l'émergence d'un mouvement intellectuel issu des classes inférieures. À partir de la première moitié du XIXe siècle, ces nationalistes commencèrent à s'exprimer dans l'espace public et, vers la fin du siècle, leur influence se fit sentir dans la région orientale de l'Empire ottoman, via Tiflis. Les principaux moyens d'influence furent les publications et, avec le temps, les partis politiques militants.

[758] Stepanyan, ibidem, p. 78

À la fin du siècle, ces publications devinrent le théâtre de violentes querelles entre les Arméniens d'Orient et d'Occident, qui prirent des directions divergentes[759].

4.1.1 Collège Nersesyan et acteurs du théâtre

Le Collège Nersesyan était soutenu par les cadres du Collège Lazaryan, et Harutyun Alamdaryan, une figure historique clé, fut envoyé par l'école Lazaryan de Moscou. Situé au cœur des tensions géopolitiques, le Collège Nersesyan était comparable à une bombe géopolitique, se trouvant au centre des rivalités entre les forces russes, ottomanes et perses, ainsi qu'entre les factions au sein de la communauté arménienne. La question de savoir qui contrôlerait la région et quelles politiques culturelles seraient mises en œuvre était cruciale. La montée du nationalisme, le renforcement de l'Église, l'intégration de la Transcaucasie sous la domination russe, les conflits entre la classe moyenne arménienne en plein essor et les Géorgiens restés paysans, ainsi que les tentatives d'influence des catholiques, illustrent la complexité des conflits multi-acteurs dans cette région.

Dans le sud du Caucase, la scolarisation indépendante de l'Église a commencé tardivement. Comme mentionné précédemment, le nombre d'écoles indépendantes était limité. À Istanbul, le décret de réforme de 1856 permit une expansion rapide des écoles communautaires, donnant à chaque communauté la possibilité d'ouvrir des écoles jusque dans les zones les plus reculées et d'enseigner son propre programme. Cependant, en Russie, le règlement connu sous le nom de *Polozhenie*, adopté en 1836, visait à prévenir toute tentative de domination de l'Église arménienne et de ses écoles dans cette région montagneuse et hétérogène, en maintenant ces institutions sous contrôle étroit.

4.1.2 Le patriarche Mateos Ier de Constantinople et la renaissance dans le collège (1861)

Le Collège Nersesyan bénéficia également du soutien de l'Église arménienne d'Istanbul. Le patriarche d'Istanbul tenta de rétablir le Collège Nersesyan, affaibli par les sanctions imposées par le règlement *Polozhenie* en Russie. Il chercha également à ouvrir d'autres écoles et à négocier avec la Russie pour faire annuler l'application de ce règlement. Toutefois, ses efforts diplomatiques

[759] Pour plus d'informations sur le champ d'influence et la répartition géographique des organisations arméniennes (et leurs relations avec les Kurdes), on peut se reporter aux organisations arméniennes dans la région kurde : Hovsep Hayreni: *1915 ve Öncesi: Kürt Tarih Yazımında İnkarcı Eğilimler Üzerine– 1. Bölüm* (1915 et avant : les tendances négationnistes dans l'historiographie kurde - Partie 1), 2013-09-12 https://hyetert.org/2013/09/12/1915-ve-oncesi-kurt-tarih-yaziminda-inkarci-egilimler-uzerine-1-bolum/

échouèrent. Il réussit néanmoins à revitaliser le théâtre. En 1861, il contribua à la réouverture du Collège Nersesyan de Tiflis. Par exemple, le patriarche d'Istanbul, I. Mateos, offrit des conseils sur le système éducatif afin de renforcer le collège, et fit venir des artistes d'Istanbul pour revitaliser le théâtre.

En 1859, il fit venir à Tiflis Misak Aramyan, un orphelin[760] de 14 ans ayant fait du théâtre à Istanbul, afin qu'il enseigne aux élèves du Collège Nersesyan l'art théâtral d'Istanbul. Berç Bronşyants[761] (1837-1907), l'une des plus grandes figures du théâtre arménien du Caucase, écrivit à ce sujet[762]. Les étudiants de Nersesyan, avec l'aide d'Aramyan, travaillèrent sur des pièces jouées à Istanbul pendant leurs vacances d'hiver et mirent en scène des représentations dans la salle de spectacle du collège.

Bronşyants mentionne qu'ils travaillaient sans metteur en scène, et il semble que les étudiants aient été autorisés à créer leur propre système de fonctionnement sous la forme d'un club de théâtre. Ils mirent en scène la pièce *Medz Nerses (*Le Grand Nerses*),* déjà présentée à Istanbul, qui retraçait la vie de la figure éponyme du collège. Cette pièce, à la fois religieuse et nationaliste, avait probablement été choisie par le patriarche lui-même. Les étudiants prirent en charge tous les aspects de la préparation, y compris les costumes, le décor et les accessoires. Le public apprécia la représentation et, à la fin, chanta ensemble des chansons en arménien. Ces initiatives illustrent comment le Collège Nersesyan a joué un rôle crucial dans la transmission du théâtre arménien d'Istanbul vers le Caucase, tout en contribuant à l'émergence d'une culture nationale arménienne à travers l'éducation et le théâtre[763].

---

[760] *Vertekirner*, qui signifie « étudiant adopté ». Il s'agit d'un étudiant orphelin adopté par le patriarche et éduqué gratuitement dans les institutions de la communauté. Cet enfant est par la suite devenu un théologien de très haut niveau.

[761] Diplômé du Nersesyan College, il y a travaillé comme professeur de théâtre. Il est également connu sous les pseudonymes Bahlavuni, Berc Broshyants et Hovhannes Brosh Asdaragetsi. Son vrai nom est Hovhannes Der-Arakelyan. Il a écrit des articles pour des magazines arméniens. On peut consulter Bardakjian, ibidem, p. 373.

[762] Berç Bronşyants : *Les débuts du théâtre arménien à Tiflis*, Թատրոն (Թիֆլիս) (Tadron Tiflis - Théâtre de Tiflis), 1893, no: 1, p. 34

[763] Après la pièce, les élèves ont chanté des chansons arméniennes et une chanson turque : *İki geyik* (deux cerfs). Misak Aramyan leur a appris cette chanson turque.

4.1.3 Harutyun Alamdaryan (1824 – 1830) et le nationalisme arménien

L'un des acteurs fondateurs du théâtre arménien est Harutyun Alamdaryan (1795-1834), un poète et enseignant arménien formé à Moscou. En 1813, il fut invité à Moscou, où il devint le premier directeur du séminaire Lazaryan. De 1824 à 1830, il dirigea l'école arménienne Nersesyan à Tiflis. Cependant, durant la période du *Polozhenie*, il fut exilé de Tiflis en 1830 et mourut en exil.

Alamdaryan s'efforça d'élever le niveau culturel de la communauté arménienne. Il renouvela le corps enseignant de l'école et adopta une politique visant à renforcer les relations entre les enseignants et les élèves. Il créa un nouveau programme, en mettant en place un enseignement laïc. Il forma un comité consultatif composé d'Arméniens cultivés et aisés. Il mit également en œuvre une réforme linguistique, remplaçant l'arménien classique (*Krapar*) par l'arménien moderne occidental (*aşkharhapar*) comme langue d'enseignement. Il fonda un journal avec les étudiants et les enseignants de l'école, installa une imprimerie à l'école et publia des ouvrages.

Alamdaryan encouragea les enseignants à écrire des pièces de théâtre et à les mettre en scène avec les élèves. Il écrivit lui-même également des pièces. Les premières troupes théâtrales de Tiflis furent formées à partir de cette école. Des figures théâtrales telles que Kalust Şermazantyan, Krikor Hovsepyan et Kurkin Pegyan, en plus des premiers écrivains comme Haçadur Abovyan et Stephan Nazaryan[764], furent formées dans cette institution.

Alamdaryan apporta également ses conseils à l'école de jeunes filles de Valisiyev à Tiflis, l'invitant à participer aux événements culturels. Des efforts furent faits pour élargir le réseau, des publications circulèrent et des pièces furent jouées. Le répertoire se composait principalement de pièces historiques, similaires aux premières pièces de la Congrégation de Venise, et avait pour but d'allumer la flamme patriotique dans l'âme des jeunes. Cependant, ces premières tentatives furent bloquées par les autorités russes et ne purent s'étendre davantage. Néanmoins, les élèves de cette école continuèrent leurs travaux théâtraux, contribuant ainsi à l'essor du théâtre arménien dans la région.

[764] Stephan Nazaryan (1812-1879), compagnon de Haçadur Abovyan, était un écrivain originaire de Tiflis et diplômé de l'école Nersesyan. Élève de Harutyun Alamdaryan, il poursuivit sa formation à l'université de Dorpat en 1832, d'abord au lycée d'État, puis à l'université. Par la suite, il s'installa à Saint-Pétersbourg et se consacra à l'étude des langues orientales. En 1842, il fut nommé directeur du département de langue arménienne à l'université de Kazan. Il se rendit ensuite à Moscou, où il enseigna le latin, l'arabe et le persan au département d'études orientales de l'institut Lazaryan.

4.1.4 Kalust Şermazanyants et Polozhenie victimes artistes de théâtre

Dans les années 1830, le gouvernement russe, par l'intermédiaire du ministère de l'Éducation, imposa une censure aux écoles du Caucase et interdit les activités religieuses et nationalistes dans ces établissements. En conséquence, Harutyun Alamdaryan, directeur de l'école Nersesyan, fut démis de ses fonctions et exilé. Cette mesure mit un terme aux activités de l'école. Cette répression de la part des autorités russes poussa, dans une certaine mesure, les auteurs dramatiques arméniens à évoluer dans la clandestinité.

Le premier pas vers la création d'un théâtre professionnel à Tiflis fut franchi en 1836 par le dramaturge Kalust Şermazanyants, qui transforma le premier étage de sa maison en salle de théâtre. Il y représenta des pièces satiriques qui critiquaient les fléaux sociaux tels que la corruption, le clergé arriéré et la bureaucratie du tsar[765].

À cette époque, presque toutes les communautés de Tiflis subissaient des pressions en raison de leurs travaux religieux et nationalistes indépendants. Dans ce climat de tensions politiques, la communauté arménienne se divisa, ou plutôt se polarisa : d'un côté, les partisans de la tradition russe, et de l'autre, les défenseurs du nationalisme arménien représentés par l'école Nersesyan. Cette lutte fut remportée par les Russes, et les nationalistes arméniens furent exilés. L'administration de l'école Nersesyan fut confiée à Garpetzi Katagigostu, un homme de confiance du régime russe, et la presse de l'école fut fermée. Les autorités russes mirent en œuvre des stratégies d'ingénierie sociale en introduisant et en installant différents groupes ethniques dans la région[766].

Jusqu'aux années 1830, les élèves de l'école Nersesyan travaillaient secrètement pour ne pas attirer l'attention des autorités russes. En 1830, Kalust Şermazanyants (Galust Haroutiounian Chermazan-Vardaniants, 1818-?), un diplômé de l'école Nersesyan, initia les travaux du théâtre arménien à Tiflis. Il demeura une figure influente de la scène théâtrale jusqu'aux années 1860. En 1836, il écrivit une nouvelle pièce sur la corruption politique, religieuse et morale qui régnait alors à Tiflis. Cette comédie, jouée en arménien avec des accents locaux, fut présentée dans la maison

[765] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. 11

[766] Aram Yeremyan : Ռուսահայ Թատրոնի Պատմութիւնը - 70-ից հետո- Ական, Թուականը, Պատմա - Քննադատական Տեսութիւն (Rusahay Tadroni Batmutyun - 70its' hedo- Agan, Tuaganı, Batma - Knnadadakan Desutyun - L'histoire du théâtre russo-arménien – Après 70), *Pazmaveb*, Février - Mars no 2-3, 1843-1934, p. 90-93

de son père à un public restreint. Ce lieu est considéré comme la première scène dédiée aux Arméniens russes.

Cependant, Kalust Şermazanyants quitta Tiflis pour s'installer à Tabriz, où il continua d'écrire. Son équipe dut travailler clandestinement pendant longtemps, mais au fil du temps, elle s'améliora et se professionnalisa, malgré des débuts amateurs.

4.1.4.1 Guerre civile et coup d'État à Tiflis (1865)

Dans les années 1860, Kalust Şermazanyants revint à Tiflis et relança ses travaux théâtraux. Il commença également à publier ses pièces dans les journaux. De plus, il fut élu maire de Tiflis[767]. Cependant, une nouvelle guerre civile éclata dans la ville, interrompant de nouveau ses activités théâtrales. En 1865, sa maison fut perquisitionnée et il fut démis de ses fonctions.

Au sein de la communauté arménienne, la hiérarchie évolua et les équilibres de pouvoir changèrent. De nouvelles figures, favorables à la Russie, émergèrent pour diriger la politique culturelle. Cela entraîna l'apparition de diverses factions au sein de la communauté arménienne, fragmentant davantage les dynamiques internes. Les frictions entre les partisans du nationalisme arménien et ceux fidèles aux autorités russes modifièrent profondément le paysage culturel et politique de Tiflis[768].

4.1.4.2 Nouvelle polarisation – « la petite maison » de Tiflis (1859)

La scène arménienne de Tiflis fut fréquemment marquée par des polarisations, à la fois entre le pouvoir russe et la communauté locale, mais aussi au sein même de cette communauté. Qui allait diriger la communauté ? Le régime russe ? Les traditionalistes ? Les nationalistes ? Comme à Istanbul, les acteurs de cette polarisation étaient souvent des personnes impliquées dans le théâtre, ou qui utilisaient le théâtre comme un outil dans leurs luttes. Il est important de rappeler que le théâtre servait à consolider certaines idées, et par conséquent, il présentait un avantage que chacun souhaitait exploiter. Cependant, la question demeurait : qui allait tirer parti de cet avantage ?

En juillet 1859, un an avant le retour de Kalust Şermazanyants à Tiflis, un groupe fonda le Théâtre de la Petite Maison et lança les premières représentations régulières dans la ville. Ce groupe

[767] Son nom apparaît dans la liste des maires comme Galoust Haroutiounian Chermazan-Vardaniants (1864-1865) : https://www.wikiwand.com/fr/articles/Liste_des_maires_de_Tiflis

[768] Hampartsum Enfiyançıyan, Krikor İzmiryan ve Nazaret Nazareyan étaient parmi les membres de la famille du Tsar qui ont agi avec le Prince Mikael Nigolayeviç.

était également composé d'élèves et de diplômés de cette école. Hagop Garenyants, enseignant et dramaturge de l'école, en était le dirigeant. Sa pièce *Şuşanig*[769] fut largement jouée dans toute la région du Caucase. Le groupe se concentrait principalement sur des pièces qui mettaient en scène la vie quotidienne des Arméniens de Tiflis.

Cependant, ce groupe fut également marqué par des divisions idéologiques entre traditionalistes et nationalistes. D'un côté, il y avait les progressistes et démocrates tels que Mikael Nalbantyan[770] et Mikael Badganyan, et de l'autre, les partisans d'une approche religieuse et conservatrice, représentés par H. Garenyants et H. Çerkezyan. Ces divergences portaient avant tout sur le choix des pièces à jouer. Faut-il se concentrer sur l'histoire des Arméniens ou traiter de sujets contemporains[771] ?

Bien que la question des thèmes à aborder semblait être au cœur du débat, la véritable cause de cette polarisation résidait dans les efforts pour établir et renforcer le nationalisme arménien dans le Caucase. Les tensions qui apparaissaient dans le domaine culturel reflétaient des positions plus profondes sur la question du nationalisme arménien, et sur la manière dont il devait s'intégrer dans les réalités politiques et sociales de la région.

4.1.5 Mikael Nalbantyan et le nationalisme socialiste

Dans cette polarisation, nous observons l'influence du socialisme. En plus des tensions entre les traditionalistes et les nationalistes, une troisième voie a émergé avec les nationalistes socialistes. Cela a ouvert une nouvelle voie dans les œuvres théâtrales et les critiques. Les écrits du révolutionnaire socialiste Mikael Nalbantyan dans les années 1850 ont marqué les premières études sérieuses de critique théâtrale arménienne. La littérature arménienne de l'Est et de l'Ouest évoluait chacune de manière différente. Entre 1850 et 1860, la littérature arménienne occidentale était sous l'influence du romantisme français, tandis que celle de l'Est subissait l'impact du réalisme russe.

[769] *Şuşanig*, était le nom de la fille du commandant arménien historique Vartan Mamigonian. Cette pièce a été écrite pour célébrer le mariage de *Şuşanig* avec le roi de Géorgie. Bien qu'historiquement une alliance ait été conclue avec les Géorgiens, le conflit entre ces deux communautés s'est accentué durant la période où le nationalisme s'est renforcé.

[770] Poète nationaliste. Le Théâtre de l'Orient d'Istanbul a été fermé par l'administration ottomane après une soirée en son honneur.

[771] Stepanyan, ibidem, p. 203.

Cependant, dans la littérature française, des auteurs réalistes comme Balzac et Stendhal étaient présents, tandis que dans la littérature russe, on pouvait aussi trouver une touche de romantisme.

Nalbantyan a introduit l'influence russe auprès des Arméniens du Caucase[772]. Il a proposé le nationalisme socialiste comme une voie pour échapper à l'oppression de l'Empire ottoman et de l'Empire russe. Comme nous le verrons dans le chapitre sur Moscou, Nalbantyan a voyagé à Varsovie, Berlin, Paris, Londres, Istanbul, et même en Inde, pour essayer d'unir la communauté arménienne. Défenseur du modernisme, il était un disciple de la première génération de l'école Nersesyan, notamment de Haçadur Abovyan et de Stephan Nazaryan. En tant qu'intellectuel radical, il prônait ardemment la laïcité et l'opposition au clergé, tout en encourageant l'utilisation de l'arménien moderne (au lieu de l'arménien classique). Il critiquait sévèrement les conservateurs de l'Église apostolique arménienne et adoptait également une position anticatholique[773].

4.1.6 A nouveau... Trois enseignants fondateurs : Garenyants, Batganyants, Apamelikyants (1860)

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le patriarche d'Istanbul, 1er Mateos Çuhacıyan, a joué un rôle déterminant en « recréant », pour ainsi dire, l'école Nersesyan de Tiflis en 1859. Cette initiative marqua un nouveau départ, et trois enseignants, qui prirent en charge le club de théâtre de l'école, tentèrent de hisser les activités théâtrales à un niveau supérieur. Cette dynamique encouragea également la communauté à parler l'arménien. Berç Bronşyants, qui a relaté ce processus, a expliqué que les Arméniens de Tiflis ne parlaient pas arménien, mais utilisaient des langues étrangères comme le russe ou le géorgien[774]. Malgré leurs divergences de style et leurs désaccords, ces enseignants réussirent à monter des spectacles avec leurs élèves dans le salon de théâtre de la maison familiale de Şermazanyantz durant l'hiver 1860.

Qu'en était-il du répertoire ? Dans cette première période, l'influence des répertoires et des thèmes de Venise et d'Istanbul fut prépondérante. Des pièces historiques telles que *Le Grand Nerses*, *Mhirtat*, et *Şuşanig* furent mises en scène. Ensuite, des pièces soulignant les problèmes locaux et la corruption ont suivi. Les traductions de pièces étrangères étaient également populaires.

---

[772] Nalbandian était l'un des membres du premier journal arménien publié en arménien occidental, avec Badganyan. Après la fermeture du journal *Govgas*, le magazine *Ararad* (Mont Ararat) (1850-1851) fut également fermé par le gouvernement russe pour cause de nationalisme. Mildanoğlu, ibidem, p. 20

[773] Bardakjian, *Modern Ermeni Edebiyatı*, pp.138-139

[774] Bronşyants, ibidem, p. 35

Nous commençâmes à voir des traductions de la littérature allemande et russe en arménien, enrichissant ainsi le répertoire. Ce processus non seulement développa le théâtre arménien, mais joua également un rôle central dans la revitalisation de la langue arménienne parmi les Arméniens de Tiflis.

4.1.7 De l'école à la grande place : Famille Tamamçiyants et Prince Krikor Ivanich Izmiryants

Dans les années 1860, un groupe s'est formé à Tiflis avec pour objectif de promouvoir le théâtre arménien en dehors des cercles scolaires et privés, afin de le rendre visible dans l'espace public de la ville. Ce groupe, composé de représentants de l'armée, de la police, de commerçants et d'aristocrates locaux, semblait bénéficier d'un soutien bien au-delà des membres de l'école Nersesyan, avec des connexions allant jusqu'en Crimée et en Russie.

La famille Tamamçiyants, une famille arménienne influente de Tiflis, possédait un caravansérail qui servait également de théâtre municipal. Des représentations y étaient données, tant à l'intérieur qu'en plein air. Le lieu était dirigé par une troupe italienne sous la direction de Doroçello, qui présentait principalement des opéras italiens. Le caravansérail était un lieu de rencontre pour les commerçants, les jeunes et les citadins. Se produire ici signifiait obtenir une visibilité locale et toucher un public au-delà de la communauté arménienne.

Cette expérience peut être comparée, dans une certaine mesure, à celle du théâtre Naum à Istanbul. Comme nous l'avons exploré dans la section consacrée à Istanbul, le Théâtre Naum, situé dans le quartier de Péra, a fonctionné de 1844 à 1870 en tant que théâtre de l'Empire ottoman, proposant des représentations en plusieurs langues, y compris en arménien certains jours de la semaine. Il offrait un espace de rencontre et de socialisation pour l'élite arménienne de la capitale. L'initiative de Tiflis pourrait avoir été inspirée par ce modèle, visant à créer un espace théâtral public pour la communauté arménienne locale.

De plus, cette tentative de sortir le théâtre de l'école et de le porter dans un espace public peut être comparée aux théâtres de quartier d'Istanbul, comme ceux des associations d'Ortaköy et Hasköy, qui non seulement formaient des acteurs professionnels, mais servaient aussi de lieux de sensibilisation et de solidarité. Cependant, contrairement à Istanbul, où des associations théâtrales ont vu le jour, aucune organisation formelle de ce type ne fut créée à Tiflis durant les premières années de l'établissement du théâtre nationaliste arménien. À l'exception du théâtre scolaire et

domestique, la première tentative notable de faire entrer le théâtre arménien dans l'espace public de Tiflis fut dirigée par ce groupe.

Selon Berç Bronşyants, au milieu des années 1860, un groupe d'élèves de l'école Nersesyan demanda l'aide de leur professeur, Hagop Garenyants, originaire d'Istanbul, pour fonder un théâtre arménien indépendant. Après plusieurs démarches diplomatiques, un prince local affilié à la cour russe accepta d'aider le groupe et leur permit de transformer une grande salle de son palais en théâtre[775]. Les élèves commencèrent à répéter une pièce sur la bataille de *Vartanants*, écrite par Garenyants, mais cette initiative ne perdura pas.

Le groupe se tourna alors vers un autre aristocrate arménien influent de Tiflis, le prince Krikor İzmiryants. İzmiryants réunit un comité composé de trois enseignants de l'école Nersesyan, de médecins locaux, de commerçants, de militaires arméniens de l'armée russe, ainsi que du représentant local du tsar. Ce comité visa à obtenir l'autorisation de jouer des pièces en arménien au Théâtre municipal de Tiflis, dirigé par la famille Tamamçiyants. Le prince Yazon Tumanyants apporta également un soutien financier[776]. Toutefois, des désaccords au sein des enseignants sur le choix des pièces à jouer menèrent à des tensions, entravant ainsi le processus.

Berç Bronşyants proposa de jouer le rôle d'Arşag II, une pièce écrite en arménien occidental par Khoren Kalfayan Narbey, figure connue de la scène théâtrale de Crimée. Malgré l'opposition des enseignants, la proposition fut acceptée, et un autre soutien influent, Romanos Natiryants, se joignit au projet. Bronşyants traduisit la pièce en arménien oriental, et le groupe la présenta pour la première fois le mardi 4 janvier 1863 à 19 h 30 au Théâtre municipal de Tiflis. Ce spectacle marqua le premier moment où une pièce en arménien fut jouée au cœur de la ville, ouverte à toutes les communautés. Les représentations se répétèrent, le comité continua de guider le groupe, et de cette initiative émergea une troupe professionnelle. Berç Bronşyants devint l'une des figures les plus importantes du théâtre arménien.

4.1.8 Le Trio de Tiflis dans les villages (1865-1866) - Militants du théâtre

Au cours de la même période, un autre groupe entreprit de porter le théâtre dans les villages du sud du Caucase. Le déroulement de cette initiative laisse penser qu'elle était guidée par l'écrivain

[775] Bronşyants, ibidem, p. 38

[776] Bronşyants, ibidem, p. 42

socialiste nationaliste Mikayel Nalbantyan et son équipe. Par ailleurs, l'influence de Khoren Kalfayan, actif en Crimée, semble également avoir été canalisée vers cette région. Ce groupe se lança dans un voyage de deux ans pour introduire le théâtre dans les villages, où la population n'avait souvent aucune idée de ce qu'était le théâtre. Son objectif était de sensibiliser le peuple.

Comme nous l'avons évoqué dans la section consacrée à la scène théâtrale de Crimée, selon un article publié dans *Pazmaveb*, l'organe de presse des Arméniens catholiques de Venise, le théâtre national arménien en Russie aurait véritablement commencé avec les efforts pour porter les représentations théâtrales dans les villages. Dans cet article, la Crimée était décrite comme ayant un niveau de développement urbain supérieur, tandis qu'Erevan était qualifiée de village arriéré. Les travaux nationalistes arméniens en Crimée, tant sur le plan culturel que politique, furent ainsi progressivement orientés vers Tiflis.

Ce mouvement visant à amener le théâtre dans les régions rurales témoigne d'une tentative de diffusion culturelle à travers le Caucase, marquée par un mélange d'influences venant de Crimée et d'intellectuels socialistes comme Nalbantyan. Cela reflétait une stratégie de mobilisation politique et culturelle, visant à éveiller la conscience nationale parmi les populations arméniennes rurales, tout en consolidant les efforts nationalistes dans les centres urbains tels que Tiflis[777].

4.1.8.1 Les Acteurs

À partir de 1865, le théâtre commença à être transporté des centres urbains de Tiflis vers les villages. Trois figures majeures incarnèrent ce mouvement du théâtre rural : Kevork Çımışgyan, Amirian Mantinyan et Mhirtat Amerigyan[778]. Parmi ces trois, le plus célèbre était Mhirtat Amerigyan.

---

[777] Aram Yeremyan : Ռուսահայ Թատրոնի Պատմութիւնը - Սկիզբից Մինչեւ 70 - Ական, Թուականը, Պատմա - Քննադատական Տեսութիւն (*Rusahay Tadroni Batmutyun - Sgızpitz Minçev 70 - Agan, Tovaganı, Batma - Knnatagagan Desutyun* - L'histoire du théâtre russo-arménien - Des débuts aux années 70), *Pazmaveb*, volume 21 juillet - août numéro7-8, 1935, p. 261

[778] Ce théâtreux est également connu à Istanbul, où il a même vécu pendant un certain temps. Cet extrait est tiré du dictionnaire biographique de Hayk Der Asdvadsadıryants, souvent considéré comme le « Reşat Ekrem Koçu (1905-1975) du Caucase ». Comme Koçu, il n'a jamais achevé son encyclopédie, ne complétant que la lettre A : Mirtat (Mihirtat) Amerikyan Hovhannes (1843-1870), est l'un des premiers Arméniens de Russie à jouer au théâtre. Il fut adopté par Nerses, le Catholicos d'Arménie (le célèbre fondateur de l'école Artaşaşestsi), qui l'éduqua à l'école Nersesyan pour orphelins. C'est là qu'il apprit la littérature, les arts et l'écriture théâtrale. À cette époque, les théâtres étaient peu nombreux. Il quitta ensuite l'école et écrivit puis joua son drame *Mihirtat*. En 1860, il interpréta *Arşag II*. Dans les années 1860, déçu par l'indifférence du public de Tiflis envers le théâtre, il quitta la ville et s'installa à Poti en 1874. Il joua en arménien et en

Durant l'été 1865, ils chargèrent tous leurs décors et costumes dans une carriole et prirent la route pour amener le théâtre aux villages. Ils se produisirent dans les centres de Şuşi, Erevan et Gumri, tout en jouant dans les villages situés le long de leur itinéraire. Leur initiative symbolisa le début d'une diffusion plus large de l'art théâtral, en particulier dans les zones rurales, où l'accès à la culture et au théâtre était auparavant limité.

Cette démarche marqua une étape importante dans la sensibilisation culturelle des populations rurales du Caucase et contribua à rapprocher le théâtre et les idées nationalistes des communautés éloignées des grandes villes.

4.1.8.2 Le répertoire

Nous observons que des thèmes et des pièces fréquemment joués à Venise et à Istanbul le sont également dans les villages grâce à ce mouvement théâtral. Parmi les œuvres mentionnées à plusieurs reprises dans cette étude figure la pièce *Arşag II*, qui raconte l'histoire du roi arménien Arşag. Ces pièces, tout comme *Samvel*, une œuvre de l'écrivain stambouliote Srabyon Hekimyan, ou encore *Şuşanig*, écrite par le professeur Hagop Garinyants de l'école Nersesyan, qui relate la bataille de *Vartan Mamigonyan*, figurent parmi les œuvres souvent jouées.

On retrouve également *Bebo*, une pièce de Mikael Der Krikoryan, ainsi que des œuvres mettant en scène des personnages historiques tels que la *Vierge Santuğt*, *Gorniak* et *Nerses*. Les guerres contre les Perses, les comédies inspirées des contes populaires et les thèmes religieux étaient également des thèmes récurrents

Ce contexte illustre bien l'effort pionnier de ce mouvement théâtral, qui introduisait une forme d'art nouvelle et inconnue dans ces régions rurales. Bien que les moyens soient modestes, la volonté de sensibiliser le peuple arménien à travers la culture théâtrale a marqué une étape importante dans l'émancipation culturelle et l'éveil national de ces communautés éloignées.

---

géorgien, puis se rendit à Istanbul. Là-bas, il interpréta *Bebo* de Sundukyan ainsi *qu'Arşag* II, mais sans succès. Ce manque de réussite pourrait s'expliquer par une inadéquation linguistique ou une incapacité à s'intégrer dans le milieu artistique d'Istanbul. Il contracta la tuberculose et se retrouva sans ressources, n'ayant reçu aucune aide. Le 5 février 1879, il se suicida en se tirant une balle avec son revolver. On peut consulter Hayk Der Asdvadsadıryants – բառարան Հայ կենսագրության (Pararan Hay Gersagutyun - Dictionnaire biographique arménien – de 1441 à 1904), lettre A, Tiflis, 1904 (seule la lettre A est disponible, l'auteur n'a pas poursuivi), pp. 89-90.

4.1.8.3 Lieux de réunion - Şuşi

En 1865, le groupe visita Şuşi, Alexandropol (Gumri) et Erevan. Ces villages figurent parmi les premiers où la communauté arménienne a pu assister à des représentations théâtrales. Comme l'explique Aram Yeremyan, à cette époque, les villageois n'avaient aucune idée de ce qu'était le théâtre. La population était pauvre, mais parvenait tout de même à subvenir à ses besoins[779].

4.1.8.4 Théâtre avec le soutien de la population locale et des jeunes du village

Le premier arrêt du trio fut à Şuşi, où ils firent une entrée remarquée, suscitant d'abord l'étonnement des habitants qui pensaient voir arriver un cirque. Dès leur arrivée, ils furent plongés dans une autre polarisation au sein de la communauté. À cette époque, Şuşi était politiquement divisée entre deux factions : les *Şanşinyan* et les *Sarkisagan*. Les *Şanşinyan* représentaient les jeunes, tandis que les *Sarkisagan* étaient composés de personnes âgées et aisées. Une concurrence marquée régnait dans le domaine social.

Le groupe de théâtre trouva un soutien solide parmi les *Şanşinyan*, qui les aidèrent notamment à rénover une salle (le maître d'œuvre de la rénovation était un Turkmène). Amerigyan mobilisa les jeunes, et en seulement deux jours, ils fabriquèrent des accessoires en papier, tels que des casques et des lances. Çımışgyan s'occupa des démarches bureaucratiques et obtint les autorisations nécessaires auprès des autorités russes. Ils intégrèrent les jeunes du village dans la troupe d'acteurs, répétèrent avec eux et se préparèrent pour la première représentation en arménien à Şuşi.

Pour la pièce *Vartan Mamigonyan*, ils invitèrent des musiciens d'une localité voisine, et une fanfare militaire fut même présente pour la performance. En peu de temps, ils parvinrent à tout organiser, à distribuer des affiches et à attirer un large public. Le jour de la représentation, la salle était pleine. Cependant, seuls des hommes assistèrent à la première représentation, et aucune femme n'était présente sur scène ni dans le public. Par la suite, le groupe donna une seconde représentation réservée aux femmes.

4.1.8.5 Vers la sécularisation : Harem/Salam

Ce trio utilisa le théâtre comme un outil pour encourager la sécularisation de la société et inciter les hommes et les femmes à coexister dans l'espace public. Avec l'aide de Der Agopyan,

[779] Yeremyan, ibidem, p. 263.

une figure locale respectée, ils s'efforcèrent de convaincre la population d'abolir la séparation stricte entre hommes et femmes (le *harem salam*). Ils invitèrent les femmes à rejoindre les hommes dans la salle pour assister aux représentations théâtrales ensemble. Ils divisèrent l'espace de la salle en deux, en réservant des sections séparées pour les femmes et les hommes.

Der Agopyan joua un rôle crucial en allant de porte en porte pour persuader les femmes de venir au théâtre. Cette approche novatrice porta ses fruits, et la représentation se déroula devant un public mixte de femmes et d'hommes, un fait marquant pour l'époque. La pièce fut jouée devant une salle comble, et l'orchestre continua de jouer après la représentation, prolongeant ainsi l'événement dans une atmosphère de célébration collective[780].

4.1.8.6 « Longue vie à l'Arménie, longue vie à la Géorgie, longue vie à l'Amerigyan, longue vie au Çımışgıyan »

Après la représentation à Şuşi, les enfants et les jeunes suivirent le groupe en scandant des slogans, témoignant de l'enthousiasme généré par l'événement. Cependant, des signes de tensions ethniques dans la ville apparaissent dans les récits de cette période. Un spectateur turc nommé Hamit fit un commentaire marquant après la pièce :

« Messieurs, je vous remercie, et je remercie également les jeunes acteurs de Tiflis. Une telle atmosphère s'est créée que nous avons oublié les souffrances de la pauvre société de Şuşi. Je ne suis pas Arménien, mais je suis très heureux d'être au milieu de cette communauté arménienne, avec quelques Turcs comme moi. Je souhaite vivement que vous repartiez de Şuşi avec des impressions heureuses. Les Arméniens et les Turcs vivant à Şuşi sont frères. Depuis longtemps, ils ont oublié leur passé et les souvenirs de guerre. Messieurs, vive Şuşi et le peuple misérable de cette ville.[781]»

Ce commentaire met en évidence l'impact de la représentation théâtrale sur la population, mais aussi la volonté de certaines personnes, comme Hamit, de promouvoir une coexistence pacifique entre Arméniens et Turcs à Şuşi. L'événement semble avoir temporairement créé une atmosphère d'unité, transcendant les tensions ethniques historiques, et offrant un moment de répit aux spectateurs, arméniens et turcs, unis par une expérience culturelle partagée.

[780] Yeremyan, ibidem, p. 264

[781] Yeremyan, ibidem, p. 266

4.1.8.7 Lieux de réunion - Erevan

Le prochain arrêt après Şuşi fut Erevan. Dans son article, Yeremyan décrit ainsi leur voyage vers Erevan : « À l'automne 1865, nous sommes entrés dans la ville arriérée de la Russie qu'était Erevan. Il y avait une grande communauté arménienne. Ils n'avaient absolument aucune idée de ce qu'était le théâtre. Ils ne savaient même pas ce qu'était une scène. » Tout comme à Şuşi, les habitants d'Erevan prirent les acteurs, vêtus de leurs costumes, pour des acrobates venus de Tiflis.

4.1.8.8 Église Surp Sarkis et école arménienne

Ils jouèrent leur pièce sur la scène du théâtre de l'école arménienne située à côté de l'église Surp Sarkis. Grâce au soutien de Nahabet Atanasyan, l'enseignant de l'école, et de Monseigneur Stepannos Batalyan, qui avait déjà assisté à une représentation de ce trio à Tiflis, ils obtinrent la permission de jouer dans la salle. Monseigneur Batalyan alla même plus loin en ordonnant d'agrandir la salle pour offrir un espace plus vaste[782].

En seulement quelques jours, la scène et le matériel furent préparés, et l'équipe était prête à se produire. Ce soutien institutionnel, notamment de la part de personnalités religieuses influentes comme Monseigneur Batalyan, montre l'importance du théâtre en tant que levier culturel, non seulement pour divertir, mais aussi pour rassembler la communauté arménienne autour d'un art émergent dans ces régions.

4.1.8.9 Qui jouera le rôle de Şuşanig ? - Pas de candidat pour le rôle féminin

Comme à Şuşi, les jeunes locaux rejoignirent également le trio pour monter sur scène à Erevan. Cependant, pour le rôle féminin de *Şuşanig*, aucune femme n'accepta de monter sur scène. Même les enseignants de l'école trouvèrent qu'il serait honteux pour eux de monter sur scène et refusèrent d'endosser ce rôle. Finalement, un garçon de 16 ans, à l'apparence efféminée, nommé Rosdam Madatyan, joua le rôle de *Şuşanig*. Après cette performance, il fut surnommé *Şuşanig*. Ce fait souligne la culture extrêmement conservatrice qui régnait à l'époque, même au sein d'une société chrétienne, en ce qui concerne la mixité hommes-femmes dans l'espace public et la présence des femmes sur scène.

[782] Yeremyan, ibidem, p. 267

Le groupe rejoua à Erevan les pièces qu'il avait présentées à Şuşi et, avec les enseignants de l'école, il mit en scène six autres pièces[783]. Les enseignants continuèrent à s'impliquer dans ces activités théâtrales, et l'impact du groupe à Erevan fut significatif. Grâce à la collaboration entre l'école et l'église, les activités théâtrales se poursuivirent. Huit ans plus tard, en 1873, un auteur d'Erevan fit son apparition : Emin Der Krikoryan

Emin Der Krikoryan partit en 1866 pour étudier à l'institut Lazaryan à Moscou. En 1873, il revint à Erevan et commença à travailler dans le théâtre. Il initia une tradition d'écriture dramatique arménienne en écrivant des pièces qui traitaient de la vie quotidienne à Erevan. C'est ainsi que débutèrent les représentations théâtrales régulières, qui créèrent des espaces dans lesquels la population pouvait se connecter à la culture[784].

Le même trio se produisit également dans les villages autour de Gumri. En 1867, les acteurs stambouliotes Tovmas et Baydzar Fasulyaciyan vinrent dans ces régions et contribuèrent à l'enracinement de la culture théâtrale. Ils furent les premiers à tenter de jeter des ponts entre les deux communautés arméniennes. Par la suite, la seule troupe arménienne professionnelle de Tiflis, dirigée par Kevork Çımışgyan, sollicita l'aide des acteurs stambouliotes. Au début des années 1870, une nouvelle opportunité se présenta pour créer des liens entre les deux communautés arméniennes : celle de l'Empire ottoman et celle du Caucase[785]. En 1874, Mhirtat Amerigyan partit pour Istanbul et apporta avec lui son expérience du Caucase, contribuant ainsi à renforcer les échanges culturels et théâtraux entre ces deux pôles arméniens.

4.2 Les Acteurs d'Istanbul à Tiflis et dans le Caucase du Sud

Les acteurs d'Istanbul ont joué un rôle central dans la fondation de la scène théâtrale arménienne du Caucase. À partir de la tournée de 1849 à Tiflis de la troupe Aramyan, dirigée par Hovhannes Gasparyan avec le soutien du palais ottoman, des figures célèbres de la scène théâtrale d'Istanbul sont devenues des acteurs clés de la tradition du théâtre arménien dans le Caucase et les Balkans. Baydzar Fasulyacıyan et Tovmas Fasulyacıyan, son époux, figurent parmi les plus

[783] Yeremyan, ibidem, p. 268

[784] Yeremyan, ibidem, p. 269

[785] Terzibaşyan : Էջ Թբիլիսիի հայկական թատրոնից *(Eç Tbilisii haygagan tadroni* - Une page du théâtre arménien de Tiflis), Hagop Ayvaz Kulis Theatre Magazine, 1 novembre 1971, Istanbul.

importants. Bedros Atamyan, formé dans les écoles mekhitaristes, et Siranuş (Meğope Kantarcıyan), issue d'une ancienne famille catholique d'Istanbul, sont également à citer.

Le déplacement territorial, qui s'était d'abord produit pour des raisons d'échanges d'expériences et de tournées, se transforma en migrations massives après les insurrections balkaniques de 1875 et surtout, après la guerre russo-turque de 1877-1878. Alors que jouer en arménien devenait de plus en plus difficile dans l'Empire ottoman, le Caucase, notamment Bakou et Tiflis, devint un refuge sûr pour les acteurs cherchant à se produire en arménien[786]. Cette période fut marquée par un flux de talents, de ressources et de personnes. Ces échanges étaient cruciaux non seulement pour diversifier les représentations, mais aussi pour favoriser la rencontre entre les communautés catholiques et apostoliques, historiquement divisées

À Tiflis, un comité fut formé pour créer un théâtre arménien capable de rivaliser avec les troupes russes, et des acteurs d'Istanbul furent invités, car seule la scène arménienne d'Istanbul avait l'expérience nécessaire à cette époque. En août 1879, un comité de théâtre fut créé sous la présidence du prince Napoléon Amaduni, avec des membres tels que le prince Yazon Tumanyan, Kevork Çımışgyan (du trio de Tiflis), Kapriyel Suntugyan (futur écrivain), Apkar Hovhannisyan et cinq autres administrateurs. Ce comité invita plusieurs artistes d'Istanbul à se produire à Tiflis, louant le plus grand théâtre d'été de la ville, le *Balm Tiyatrosu*, qui pouvait accueillir 750 spectateurs. Kevork Çımışgyan se rendit à Istanbul pour convaincre Bedros Atamyan ainsi que les sœurs Siranuş et Asdğig de venir à Tiflis. Cet événement marqua un tournant dans la carrière d'Atamyan, qui se produisit ensuite à Tiflis, Moscou, Saint-Pétersbourg, Bakou, Odessa et en Roumanie pendant de nombreuses années.

Le 14 septembre 1879, au début de la saison théâtrale 1879-1880, les trois artistes d'Istanbul firent leurs débuts à Tiflis avec la pièce *Ser Arants Hamarman* (*Amour sans espoir*) de Paolo Ferrari. En 1881, la troupe se dissout et les légendaires acteurs d'Istanbul comme Mınakyan, Mari Nıvart et les sœurs Karakaşyan retournèrent à Istanbul. Bedros Atamyan, quant à lui, fit ses débuts dans le rôle d'Hamlet à Tiflis le 2 décembre 1880, où il fut très apprécié et devint rapidement un

[786] And, *100 Soruda*, p. 105

célèbre interprète de Shakespeare. Après la dissolution de la troupe, Atamyan partit en tournée dans les villes peuplées d'Arméniens en Transcaucasie, en Russie du Nord et en Ukraine[787].

Metin And raconte avec une certaine ironie l'expérience de Mınakyan à Tiflis : en 1880, Apkar et Ohannes se rendirent à Istanbul pour inviter Mınakyan à Tiflis avec Hratçya et les sœurs Karakaşyan. Mınakyan, trouvant le public de Tiflis difficile à satisfaire, s'épuisa et tomba malade, décidant de fuir la ville. Il fut cependant ramené de force à Tiflis. Pour le convaincre de rester, les directeurs du théâtre augmentèrent son salaire de 50 roubles et lui offrirent divers cadeaux. À la fin de la saison théâtrale à Tiflis, Mınakyan retourna à Istanbul pour donner des représentations pendant le ramadan à Şehzadebaşı avec ses anciens collègues. En 1881, il revint à Tiflis avec Mari Nıvart et Sancakyan, mais après l'expiration de son contrat, il rentra définitivement à Istanbul[788].

[787] Henrik Hovhannisyan : Հայ թատրոնի պատմություն xix դար (*Hay tadroni batmutyun xix dar* - Histoire du théâtre arménien au XIXe siècle), Erevan, Nairi Hradaragçutyun, 2010, pp. 378-379.

[788] Metin And, ibidem, p. 165

Encadré : Quelques-uns des artistes de théâtre d'Istanbul qui se sont rendus dans le Caucase du Sud.

			
Bedros Atamyan (1849-1891)	Merope Kantarcıyan (Siranuş Nigosya) (1857 – 1932)	Serope Bengliyan (1835 – 1900)	Tovmas Fasulyacıyan (1843 – 1903)
			
Baydzar Fasulyacıyan (Papazyan) (1845 – 1920)	Tavit Tryans (1840-1899)	Karekin Rıştuni (1840 – 1879)	Yeranuhi Karakaşyan (1848 – 1924)
			
Mari Karayan (Mari Nıvart) (1853 – 1884)	Aznif Hraçya (1853 – 1920)	Istepan Ekşiyan (1834-1901)	Mardiros Mınakyan (1837 – 1920)

Encadré : Les Stambouliotes au Caucase - un résumé par Nisan Beşiktaşlıyan[789]

En 1879, Kevork Çımışgyan se rend à Istanbul dans le cadre d'une mission et choisit Bedros Atamyan, Asdğig et Siranuş avec qui il conclut un accord, puis ils voyagent ensemble à Tiflis. Il s'agit de la première mission ou délégation à se rendre à Istanbul pour sélectionner des acteurs et actrices et les emmener dans le Caucase. Après cette première mission, d'autres relations, missions et échanges suivront. Voici un résumé chronologique des événements :

- En 1880, Apkar Hovhannisyan se rend à Istanbul et emmène avec lui Yeranuhi et Verkine Karakaşyan, ainsi que Mınakyan.
- En 1881, le prince Napoléon Amaduni vient à Istanbul et conclut un accord avec Azniv Hraçya, les sœurs Karakaşyan et Mari-Nıvart pour les emmener à Tiflis. L'actrice Diruhi-Şuşanig, épouse de l'acteur Sancakcıyan et sœur de Mari-Nıvart, les accompagne en tant que mentor/protectrice.
- En 1890, l'acteur Bedrosyan vient à Istanbul pour emmener Azniv Hraçya, mais après son refus, il emmène finalement Siranuş.
- En 1893, Aprahamyan arrive à Istanbul avec l'intention d'emmener plusieurs actrices et acteurs, dont Aleksanyan, qui refuse de partir. Il emmène néanmoins Azniv Hraçya, Ağavni Zabel Binemeciyan et son époux Rupen Binemeciyan à Tiflis.

4.2.1 Cirque Aramyan (1849-1851) - Construire des ponts entre les territoires

Le cirque Aramyan a été fondé par Hovahannes Gasparyan (1926-1867), un artiste de cirque ottoman. Bien qu'il ne fasse pas directement partie de la tradition de la congrégation de Venise, il y était néanmoins lié. Selon Karnik Stepanyan, son cirque constituait les premiers fondements du théâtre national arménien. Il est considéré comme celui qui a jeté les bases du théâtre national arménien[790].

En 1849, la troupe Aramyan fut invitée à Tiflis par un marchand d'Erivan, Hagop Ağa, qui se trouvait alors à Istanbul. Un contrat a été signé et la troupe a obtenu la permission du représentant du tsar en Caucase pour se produire. Profitant de la protection du gouverneur général réformateur

[789] Nışan Beşiktaşlıyan : ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԷՄՔԵՐ (Taderagan Temker - Figures de théâtre), Erevan, 1968, p. 660

[790] Stepanyan, ibidem, p. 69

Vorontsov, la troupe atteignit un large public à Tiflis. Il semble que la période réformiste de Vorontsov ait encouragé une politique culturelle visant à établir des ponts entre les communautés d'Istanbul et de Tiflis. Hagop Ağa fit construire à Tiflis un théâtre d'une capacité de 1 000 places, pourvu de 72 loges sur deux étages[791]. Conçu selon l'architecture scénique italienne, il possédait des loges situées en face de la scène, qui étaient réservées aux princes et aux représentants royaux. À chaque représentation, elles étaient également remplies. Tout le décor, y compris les loges, était orné de tissus de velours[792]. En plus des Arméniens, d'autres communautés assistaient aux représentations ; par exemple, les femmes turques (musulmanes) d'Erevan venaient également assister aux spectacles, en portant leurs voiles. Parmi les numéros, on retrouvait des danses de Chine, d'Inde, d'Arabie, ainsi que des danses des peuples autochtones d'Amérique[793].

Les sources ne fournissent pas d'informations précises sur les productions théâtrales arméniennes ultérieures dans ce théâtre. Toutefois, le répertoire de la troupe de cirque Aramyan comprenait une grande variété d'œuvres occidentales, des sujets religieux (avec des dialogues issus de l'Ancien et du Nouveau Testament), des pièces sur la vie des rois arméniens, des musiques dans différentes langues et des opérettes. Les représentations du groupe à Istanbul étaient multilingues, tout comme leurs affiches, bien que ce détail ne soit pas mentionné pour Tiflis.

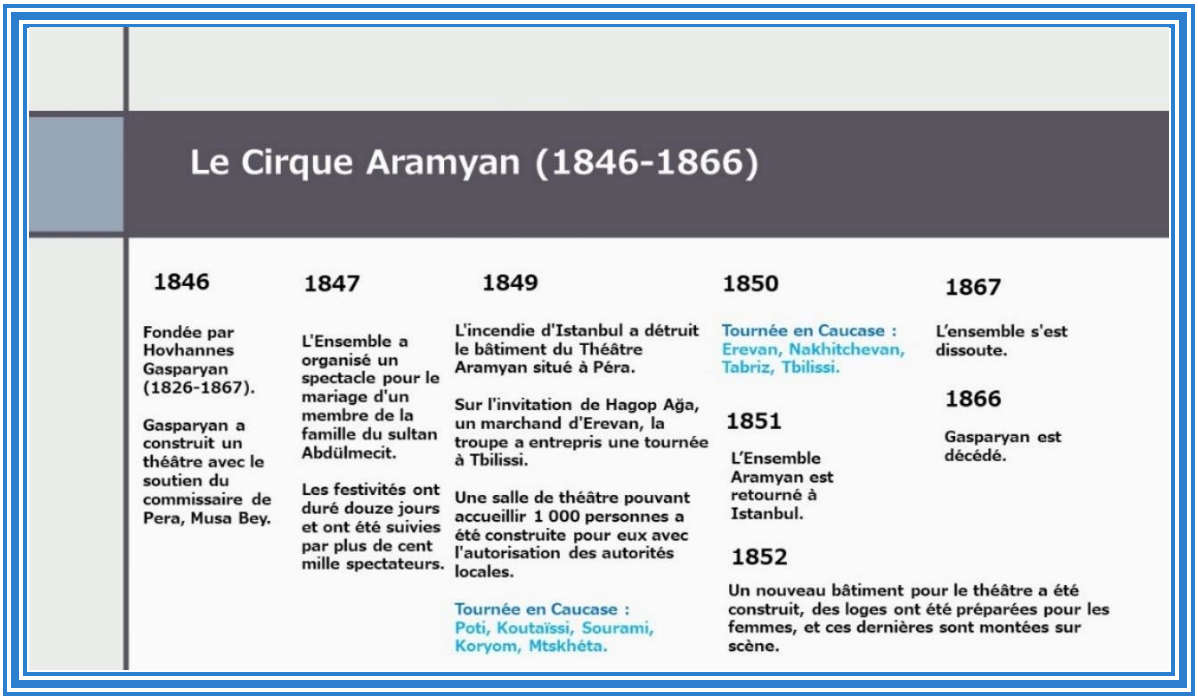
Le cirque Aramyan a ensuite suivi un itinéraire[794] qui s'étendait à d'autres régions, contribuant ainsi à la diffusion de la culture théâtrale dans le Caucase et au-delà :

[791] Metin And a également écrit sur la tournée de cette troupe à Tiflis : And, ibidem, p. 95.

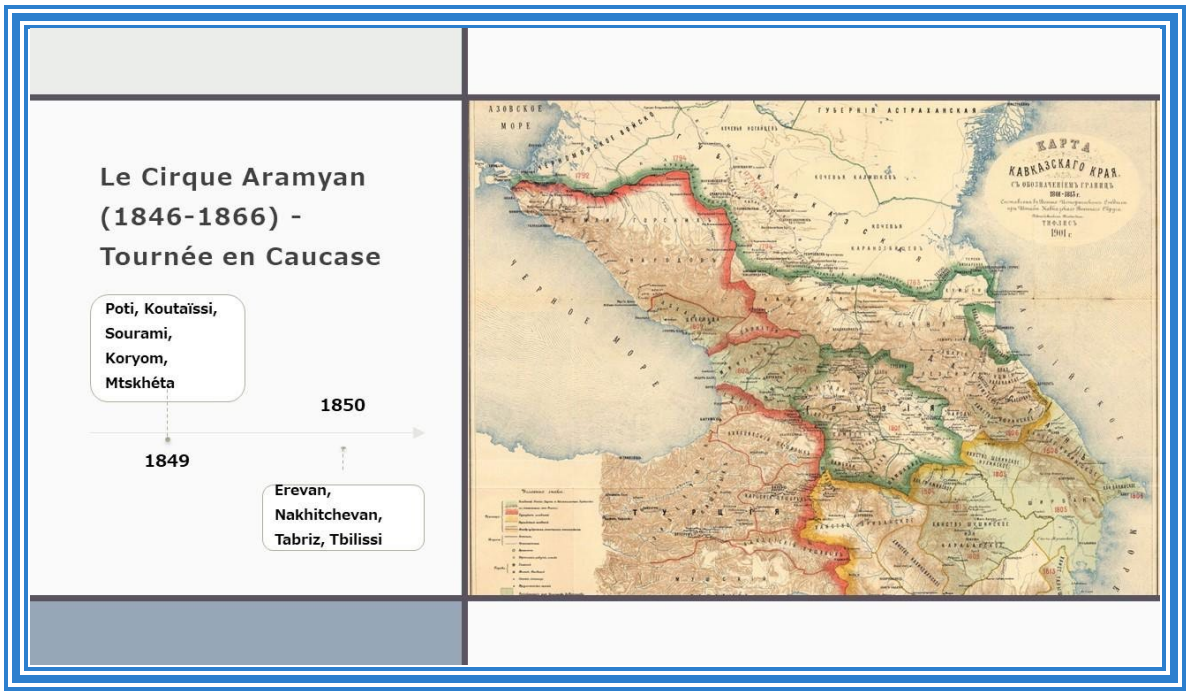
[792] Les journaux locaux ont également parlé de la tournée de cette troupe, on peut consulter Մեղու (*Meğu* – Abeille), no. 40, 1862, Tiflis.

[793] Stepanyan, ibidem, p. 64.

[794] Pour plus d'informations sur la tournée du cirque Aramyan dans le Caucase, on peut consulter Stepanyan, ibidem, p. 71. Tuğlacı, Vol I, p. 751 « La société théâtrale araméenne, fondée à *Dersaadet*, a présenté des spectacles de cirque à Tiflis, à Eçmiyadzin, à Erevan et à Nahçıvan. » (Pars Tuğlacı a indiqué 1846 comme date, mais il s'agit de la date de fondation du groupe. Tuğlacı a noté les dates de la tournée dans sa chronologie en utilisant un calendrier prospectif.)



Chronologie et itinéraire du cirque Aramyan d'Istanbul dans le Caucase



4.2.3 Tovmas et Baydzar Fasulyacıyan - La formation des jeunes

Une grande partie de la carrière scénique de Tovmas Fasulyacıyan (1843-1903), figure majeure du théâtre ottoman à Izmir et Bursa, s'est déroulée en dehors d'Istanbul, notamment en tournée. Les Balkans et le Caucase furent des territoires clés où, avec leur épouse Baydzar Fasulyacıyan (1845-1920), également actrice, ils créèrent des troupes de théâtre, en particulier avec les jeunes Arméniens. Ce couple joua un rôle fondateur en tant que directeurs de théâtre, acteurs et gestionnaires, devenant des modèles pour les générations futures.

En 1865, Tovmas Fasulyacıyan se rendit à Tiflis en collaboration avec Kevork Çımışgyan (1837-1915), du fameux trio de Tiflis. Il y resta jusqu'en 1871. Pendant près de sept ans, ils montèrent des spectacles autour de Tiflis et de Nakhitchevan[795]. Ils furent les premiers professionnels du théâtre à pénétrer dans cette région. Entre 1865 et 1871, ils visitèrent des localités telles que Mozdok (dans le Caucase du Nord, en Ossétie), Hızlar, Hastarhan et Nouvelle Nakhitchevan, où vivaient des populations turques, géorgiennes, ossètes et russes, ainsi que des communautés arméniennes. Ils y jouèrent des pièces en arménien, jetant ainsi les bases du théâtre arménien dans ces régions multiethniques.

Leur influence a eu un impact profond sur le développement du théâtre arménien dans le Caucase, contribuant à la diffusion des arts scéniques à travers différentes communautés et territoires.

4.2.3.1 Flux de talents et mise en place de réseaux locaux

Lors de sa tournée dans les villages du Caucase, Tovmas Fasulyacıyan fut accueilli par diverses personnalités locales influentes, telles que les représentants de l'église, les enseignants, les médecins et les membres du conseil municipal. Ces derniers mobilisèrent les jeunes et créèrent les conditions nécessaires pour permettre les représentations théâtrales. Par exemple, lorsque Fasulyacıyan et son équipe arrivèrent à Hızlar et ne trouvèrent pas d'endroit approprié pour jouer, ils demandèrent aux riches habitants du village de construire une scène. En réponse, les notables du village constituèrent un budget, et une salle en bois, d'une capacité de 600 spectateurs, fut érigée sur la place centrale du village en 1867. Cette scène d'été devint ainsi la première salle de théâtre du village.

[795] And, *Osmanlı Tiyatrosu*, pp. 245-246

Fasulyacıyan et son équipe créèrent les premières troupes de théâtre avec les jeunes amateurs du village, qui reçurent également une formation dans le cadre de cette initiative. Ensemble, ils mirent en scène la célèbre pièce *Şuşanig* de Hagop Garenyants. Tous les besoins, notamment en termes de musiciens, d'acteurs, de décorateurs, d'accessoiristes et d'infrastructures, furent comblés localement à Hızlar. Deux femmes, Tamar Aslanyan et Anna Ağapalyan, rejoignirent notamment la troupe, marquant ainsi la première fois qu'une troupe de théâtre dans la région intégrait des actrices[796].

Le même schéma se répétait dans tous les endroits visités : il n'y avait souvent pas de scène, il fallait obtenir des autorisations auprès des autorités locales, et trouver des financements. Par exemple, à Nouveau Nakhitchevan, ils durent communiquer avec les autorités russes à Saint-Pétersbourg, notamment avec le ministère de l'Intérieur, pour obtenir les autorisations nécessaires. Une fois les problèmes résolus, ils sollicitaient les notables pour obtenir des financements. C'est grâce à la contribution de Der Garabetyan qu'une première salle de théâtre fut construite à Nakhitchevan en 1860[797].

4.2.3.2 Répertoire, représentations - influence d'Istanbul et de Venise

Les pièces historiques et les comédies jouaient un rôle central dans le répertoire théâtral des Fasulyacıyan. Parmi les pièces historiques, on retrouvait des œuvres issues du répertoire vénitien comme *Ara Le Belle*, *Levonyants*, *Santuğt* et *Vartanants*. En parallèle, des vaudevilles ainsi que des comédies inspirées d'histoires folkloriques locales ou traduites du russe et du français étaient également mises en scène. Chaque pièce du répertoire était jouée environ 25 fois, un nombre significatif pour l'époque.

---

[796] Yeremyan, ibidem, p. 271

[797] Հայկական աշխարհ (Haygagan aşkharh - Le monde arménien), 1868 et 1869. Volumes 11 et 12, pages 444-445 et 367 respectivement.

Entre 1864 et 1871, puis de 1874 à 1879, une revue littéraire, pédagogique et religieuse fut publiée dans les villes de Tiflis, Şuşi, Gandzak, Bakou et Erevan. Son rédacteur en chef et éditeur était Khoren Stepane (également connu sous le nom de Stepan Stepanyan). Cette revue accordait une grande place aux œuvres d'écrivains russes et européens, ainsi qu'aux écrits du poète nationaliste d'Istanbul, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan.

La revue se focalisait particulièrement sur l'Église arménienne, son histoire et les questions théologiques propres à la tradition arménienne. Elle soulignait l'importance de la formation d'un clergé instruit, estimant que des prêtres éduqués étaient essentiels pour répondre aux défis théologiques et spirituels de l'époque. Cette publication servit de plateforme pour discuter des enjeux religieux, culturels et éducatifs, tout en contribuant à la diffusion d'idées nouvelles dans la société arménienne du Caucase.

Ces représentations attiraient un public varié, pas seulement composé d'Arméniens, mais de toute la population locale. Selon les commentaires d'Aram Yeremyan, un Arménien ottoman né à Sivas et installé dans le Caucase, publiés dans *Pazmaveb*, les Fasulyacıyan présentaient des spectacles de très haut niveau dans les villages du Caucase. Les journaux locaux écrivaient des articles sur ces deux acteurs stambouliotes, soulignant à quel point leurs performances reflétaient leur profond attachement à leur culture et à leur patrie[798]. Ils ont créé un lien fort entre les communautés arméniennes et leur patrimoine culturel par le biais du théâtre.

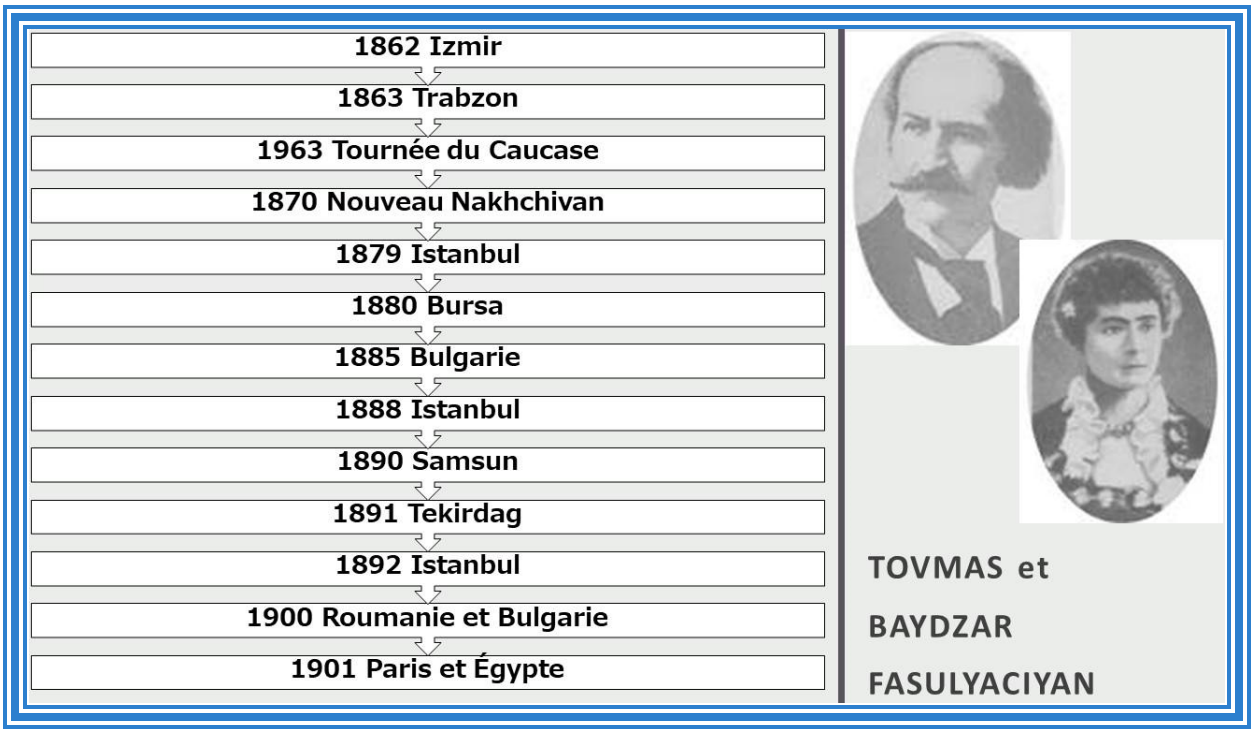
4.2.3.3 Les colombes volent après les pièces de théâtre

Les pièces théâtrales des Fasulyacıyan dans les villages du Caucase devinrent un sujet de discussion dans la presse locale. Les articles rapportaient que, après chaque pièce jouée dans des salles combles, le couple Fasulyacıyan ainsi que les jeunes acteurs recevaient des fleurs, et des colombes étaient relâchées dans les airs. Le lâcher de colombes, symbole de paix dans cette région, nous apporte plusieurs indices importants : il y avait des tensions dans la région, et le geste de relâcher des colombes reflétait un désir de paix.

Cela montre que l'atmosphère créée par le couple Fasulyacıyan à travers leurs représentations théâtrales allait au-delà du divertissement. Leur travail invitait à la réconciliation et à la paix, et les spectateurs répondaient symboliquement à cette invitation en lâchant des colombes. Cette scène illustre le pouvoir du théâtre dans ce contexte : un espace où les communautés pouvaient se réunir et dépasser leurs conflits pour aspirer à un avenir plus harmonieux.

[798] Yeremyan, ibidem, p. 278

Chronologie de Tovmas et Baydzar Fasulyacıyan[799]



4.2.4 Meropé Kantarcıyan (Siranuş) (1857 – 1932) - La « femme étoile » sur la scène théâtrale de l'Empire ottoman

L'une des caractéristiques marquantes du théâtre européen du XIXe siècle fut l'émergence de femmes stars autour desquelles se rassemblaient un public de fervents admirateurs. Dans l'Empire ottoman, cette figure de proue fut Siranuş (1857-1932). Elle fut l'une des artistes les plus importantes du théâtre arménien en Ottomanie et dans le Caucase du Sud.

Siranuş réalisa des tournées à Moscou, Saint-Pétersbourg, en Pologne, Bulgarie, Roumanie, Grèce et jusqu'au Caire. Elle n'était pas seulement reconnue par la communauté arménienne, mais également par les différentes sociétés des villes où elle se produisait, qui la tenaient en haute estime. Son talent dans les œuvres de Shakespeare fut comparé à celui de Sarah Bernhardt (1844-1923) et son aptitude théâtrale à celle d'Eleonora Duse (1858-1924). Bien qu'elle soit connue comme la première femme arménienne à avoir interprété le rôle d'Hamlet, son influence allait bien au-delà : elle était également directrice de théâtre, pédagogue et gestionnaire.

[799] Pour établir la chronologie des Fasulyacıyan, ainsi que de Siranuş et Bedros Atamyan, les sources mentionnées dans cette étude incluent les travaux de Boğos Çalgıcıoğlu, Şarasan et Aşod Madatyan.

Siranuş a joué un rôle essentiel dans l'établissement d'une culture théâtrale moderne, en particulier dans le Caucase. Son impact sur le théâtre ne se limitait pas à la scène ; elle devint une figure symbolique de la lutte des femmes pour leurs droits et leur place dans l'espace public à travers les arts scéniques dans l'Empire ottoman. Sa carrière illustre la capacité du théâtre à être un espace d'émancipation pour les femmes dans une société où leur présence sur scène était en soi un acte de résistance.

Chronologie de Siranuş



1872 Istanbul
1874 Bursa
1875-18 76 Istanbul, Izmir, Thessalonique, Serres
1878 Tournée à Edirne
1879 Tournée à Tbilissi
1880 Centre de Tbilissi
1883 Athènes et Égypte
1889 - Tournée en Russie
1892 – Istanbul
1895 - Bulgarie, Roumanie, Égypte
1897 - 1909 Tournée dans le Caucase (20 villes)
1909 – Istanbul
1910 - Turnée à Izmir
1912-1918 Tbilissi, Moscou et Saint-Pétersbourg
1918-1921 Tournée en Perse
1922 – Tbilissi
1932 - Le Caire, Alexandrie

SİRANUŞ

4.2.4.1 Membre d'une famille catholique établie de longue date - avec un réseau catholique à Tiflis

Siranuş était membre de la famille Kantarcıyan, une famille catholique bien établie et on disait qu'elle avait des liens de parenté avec les princes Lusignan, comme Khoren Kalfayan Narbey de Crimée. Il est possible que l'invitation de Siranuş à Tiflis et son départ pour cette ville aient été influencés par Khoren Narbey, sur la scène criméenne, et par son réseau dans le Caucase. À Istanbul, Siranuş bénéficia également du soutien de figures influentes comme Hagop Efendi Balyan, un membre éminent d'une famille catholique respectée. Hagop Efendi lui offrit un poème

à interpréter, qu'elle chanta en 1874 à l'Alcazar, avec une musique composée par le célèbre maestro Dikran Çuhacıyan[800].

Zabel Asadur (1863-1934), connue sous le nom de plume Sibil, une figure clé du mouvement féministe ottoman, loua abondamment les performances de Siranuş[801]. Elle évoqua la manière dont elle captivait son public dans des rôles tels que Desdémone dans *Othello* de Shakespeare, ou dans des œuvres d'Alexandre Dumas et d'Ibsen. Asadur expliqua que Siranuş avait joué *Hamlet* avec une telle intensité que pour beaucoup, le personnage de Hamlet s'était incarné en elle, au point que le public apprenait à connaître Hamlet à travers Siranuş.

Dans le Caucase du Sud, Siranuş était perçue comme une véritable déesse du théâtre. En 1908, elle célébra ses 35 ans de carrière théâtrale. Elle joua des rôles de toutes les classes sociales et de tous les registres : débutant comme soubrette, elle incarna des rôles allant de la grande dame héroïque à la jeune ingénue dramatique, du comique lyrique à la tragédienne, tout en passant par des rôles de mère, de soprano, de coquette. Elle joua dans des comédies simples comme dans des pièces de haut vol, ainsi que dans des mélodrames, opéras comiques et œuvres classiques[802].

Siranuş était une actrice polyvalente, maîtrisant tous les genres théâtraux, et son influence dépassait les frontières arméniennes, s'étendant à l'ensemble du monde théâtral ottoman et caucasien. Elle reste une figure emblématique du théâtre et du mouvement d'émancipation des femmes dans l'Empire ottoman.

---

[800] Teotik : Սիրանուշի կյանքը (*Siranuşı Gyankı* - La vie de Siranuş), 1911, pp. 285-286.

[801] Zabel Asadur : *Siranuş*, Teotik 1910, sf. 74.

[802] Siranuş avait une sœur aînée également célèbre dans le milieu du théâtre : Astrig (Mademoiselle Kantarcıyan). Siranuş est allée à Tiflis avec sa sœur, mais Astrig n'a pas connu la même notoriété. Cette biographie d'Astrig Kantarcıyan, rédigée à Tiflis par Hayk Der Asdvadsadyants, que l'on peut considérer comme l'équivalent caucasien de Reşat Ekrem Koçu, décrit sa carrière théâtrale : « Première actrice arménienne. Sœur de Siranuş, née en 1855 à Péra. À 16 ans, après avoir terminé l'école de filles de son quartier en 1871, elle monta sur scène dans la troupe de Vartovyan à Istanbul, jouant un second rôle féminin dans *Don Juan* de Molière. Elle se produisit dans le théâtre de Gedikpaşa durant la première période et ensuite dans celui de Magakyan, financé par la famille Balyan. Elle joua également au théâtre de Miçaköy (Ortaköy). En 1879, elle fut invitée à Tiflis avec Siranuş et joua dans la troupe fondée par le prince Amaduni. À cette époque, Tiflis était fascinée par Astrig et Atamyan. Elles se produisirent à Tiflis pendant deux ans et retournèrent à Istanbul à la fin de l'année 1880. Astrig joua à Izmir, Bursa, Andrinople, Thessalonique et dans d'autres villes où vivaient de nombreux Arméniens. Elle mourut d'une maladie de l'estomac le 18 mai 1884 à Istanbul. Elle fut enterrée au cimetière de Péra à Beyoğlu. Sa sœur Siranuş perpétua son héritage, reprenant tous les rôles joués par Astrig. » On peut consulter Asdvadsadıryants, ibidem, pp. 121-122.

4.2.5 Bedros Atamyan (1849-1891) - Élève à Venise et le star acteur shakespearien

L'un des acteurs d'Istanbul invités à Tiflis, et qui a joué un rôle actif dans l'établissement de la scène du théâtre arménien oriental, est le légendaire interprète de Shakespeare, Bedros Atamyan (1849-1891). Alors que la majorité de l'équipe avec laquelle il est allé au Caucase est retournée à Istanbul, Atamyan a poursuivi sa carrière en tournant à travers plus de vingt villes de Russie, de Tiflis à Moscou, de Saint-Pétersbourg à Odessa. Il a interprété des rôles majeurs dans des pièces telles qu'*Othello*, *Le Roi Lear*, *L'Acteur Kean*, et *Uriel Da Costa*, jouant en français, en arménien et en russe. Les Arméniens de Russie prirent pour modèle les acteurs d'Istanbul, tant pour leur jeu que pour leur éthique théâtrale. Des figures telles que Garinyants, Sundukyants, Berç Bronyants, Amerigyants et Çımıgyants, souvent mentionnées dans cette section, furent inspirées par ces modèles. Comme Siranuş, Atamyan devint une star à la fois pour les Arméniens de Russie et de l'Empire ottoman.

Sarkisyan, qui écrivit sur le répertoire des Mekhitaristes de Venise, indique qu'Atamyan avait été formé dans la tradition catholique et qu'il avait été l'élève de Movses Amberboyyan à l'école Mekhitariste de Péra, où il lisait les pièces publiées dans *Pazmaveb* à Venise. Atamyan affirmait souvent devoir beaucoup aux Mekhitaristes[803]. Cet extrait suggère qu'Atamyan, comme d'autres, aurait pu recevoir un soutien pour se produire dans le Caucase grâce au réseau catholique.

[803] Sarkisyan, ibidem, p. 219.

Chronologie de Bedros Atamyan

1870–1871
Tbilissi et Nouveau Nakhitchevan

1872–1875
Istanbul

1879
Moscou

1880
Tbilissi, Moscou, Saint-Pétersbourg, Odessa et 20 autres villes.

1883–1885
Nor Nakhitchevan, Rostov-na-Don, Moscou, Saint-Pétersbourg, Kiev, Bakou, Vladikavkaz, Teodosia, etc

1886
Tbilissi

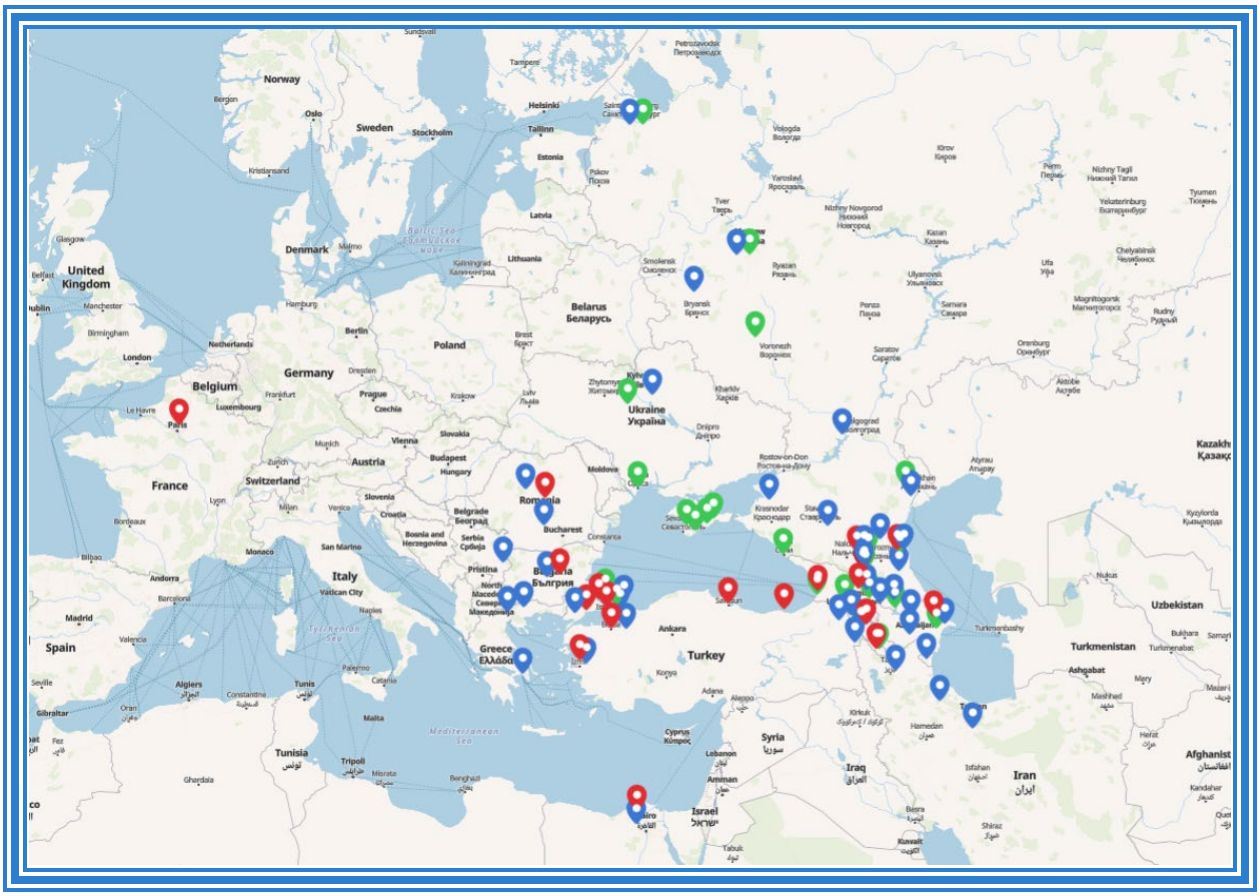
1887
Batumi, Simporofol, Teotosia et Odessa

1888
Elizabetgrat, Moscou et Kazan



BEDROS ATAMYAN

L'itinéraire des comédiennes d'Istanbul en route vers le Caucase



La carte a été créée à l'aide du site https://maphub.net/.

Tovmas – Baydzar Fasulyacıyan (l'itinéraire entre 1862 et 1901)

Bedros Atamyan (l'itinéraire entre 1870 et 1888)

Siranuş (l'itinéraire entre 1872 et 1922)

La circulation territoriale de trois acteurs stambouliotes nous montre les régions où le théâtre arménien était le plus populaire : Istanbul, les Balkans, le Caucase du Sud et le nord-est de l'Anatolie. Ici, la circulation des acteurs signifiait également celle des langues et des contenus. Cette carte nous montre également l'étendue de la diffusion des contenus produits à Venise et à Istanbul.

4.3 Flux de talents - Les acteurs caucasiens à Istanbul

La circulation théâtrale entre le Caucase et Istanbul n'était pas aussi intense que celle des artistes d'Istanbul se déplaçant vers le Caucase. Les raisons en sont compréhensibles. D'une part, le théâtre caucasien a formé ses professionnels bien plus tardivement qu'Istanbul. Sa troupe était aussi moins nombreuse que celle d'Istanbul. De plus, au moment où le théâtre caucasien atteignait un niveau de compétence professionnelle, l'Empire ottoman faisait face à des crises politiques centrées sur la question arménienne (dans le cadre de la Question d'Orient) et le nationalisme. En conséquence, après 1876 et l'accession au trône du sultan Abdülhamid II, non seulement le théâtre en langue arménienne fut interdit, mais le théâtre en général fut également restreint dans l'espace public par les politiques culturelles du sultan. Abdülhamid II avait confiné toute l'activité théâtrale au palais de Yıldız, et les représentations n'étaient ouvertes qu'à un public trié sur le volet. Entre 1839 et 1876, Istanbul avait connu une floraison de théâtres et, avec Izmir, s'était érigée en grand centre artistique d'Europe, accueillant des compagnies de théâtre, d'opéra et de ballet venues d'Italie, de France, de Grèce, d'Allemagne, d'Israël, de Vienne et même du Caucase. Il n'était pas rare de voir trois représentations différentes d'*Aida* jouées simultanément dans trois théâtres d'Istanbul[804]. Cependant, cette période fut interrompue en 1876.

Cette atmosphère politique perdura jusqu'à la proclamation de la deuxième Constitution en 1908, qui permit la résurgence du théâtre à Istanbul. Le théâtre en arménien reprit dans l'espace public, et le nombre de troupes théâtrales augmenta considérablement. Cette période fut célébrée par toutes les communautés de l'Empire — musulmans, turcs, arméniens, grecs, juifs, kurdes, etc. — qui fêtèrent la levée de la répression politique. Cependant, cet élan ne dura qu'un an, jusqu'à l'insurrection contre la Constitution en mars 1909. Le soulèvement du 31 mars contre la deuxième Constitution fut réprimé par une armée formée par les officiers du Comité Union et Progrès. Le théâtre à Istanbul connut donc à nouveau une période de répression, accompagnée de troubles dans les provinces orientales où la question arménienne devint de plus en plus pressante. Cette instabilité interrompit la production théâtrale qui avait connu un renouveau grâce à la Constitution. Tous les acteurs, pas seulement les Arméniens, quittèrent Istanbul pour se produire dans d'autres villes telles que Samsun, Izmir et les villes des Balkans.

[804] And, *100 Soruda*, p. 84

Pendant cette brève année de liberté, l'interdiction des pièces en langue arménienne avait pris fin. Durant cette période, des troupes théâtrales arméniennes de Tiflis et de Bakou se produisirent également à Istanbul. En février 1909, la troupe arménienne Zarifyan-Apelyan-Armenyan, composée d'artistes caucasiens renommés, visita Istanbul. Il était courant à cette époque que les troupes arméniennes venues de l'étranger renforcent leurs équipes avec des acteurs locaux. Madatyan travailla avec Hovhannes Zarifyan pendant onze mois entre 1909 et 1910. À la fin de l'année 1909, la troupe quitta Istanbul pour se rendre à Izmir, où elle se produisit lors du Nouvel An, avant de revenir à Istanbul en février 1910. Alors que l'Anatolie se troublait, Istanbul se calmait et les représentations théâtrales purent reprendre[805].

La visite suivante des acteurs du Caucase à Istanbul eut lieu après la Première Guerre mondiale (1914-1918) et pendant les années de l'Armistice (1919-1922). En septembre 1919, l'écrivain, dramaturge et journaliste arménien célèbre, originaire de Bakou, Aleksandr Şirvanzade (1858-1935), visita Istanbul avec sa fille et séjourna à l'Hôtel Tokatlıyan. En son honneur, le Théâtre Dramatique Arménien mit en scène ses pièces *Le Mauvais Esprit* et *l'Honneur*. Le 20 septembre 1919, au Théâtre Variété, toutes les places et les loges étaient pleines, et de nombreux spectateurs durent regarder la pièce debout[806].

4.4. « Quand les eaux se calment » - La stabilité politique et ses effets sur le théâtre

Comme le montre le flux de ce chapitre, la scène théâtrale arménienne du Caucase a également été renforcée par les développements politiques et secouée par leur intensité. Le théâtre arménien du Sud du Caucase (et même tous les théâtres nationalistes et tous les théâtres en général) était, face à ces développements politiques rigoureux, comme des billes sur une table de billard. Chaque coup de queue influençait la trajectoire du théâtre.

La scène théâtrale arménienne du Caucase a commencé à produire des professionnels dans les années 1870. Une tradition a été établie avec trois auteurs représentant la première période : Gabriel Sundukyan (1825-1912), Alexander Şirvanzade (1858-1935) et Levon Şant. Pendant cette période, le nationalisme est resté en arrière-plan, se manifestant de manière plus modérée et domestiquée.

---

[805] Nesim Ovadia İzrail : *Düşler Sahnesinde* (Sur la scène des rêves), İstanbul bgst yayınları, 2022, pp. 24-25.

[806] İzrail, ibidem, p. 49

4.4.1 Gabriel Sundukyan (1825-19129) – Tiflis

Il représente désormais une orientation vers une présentation du contenu nationaliste sous une forme plus domestiquée, centrée sur des sujets tels que les relations familiales et la moralité. Le style de Sundukyan peut être comparé, dans une certaine mesure, à celui des pièces d'Ibsen. Sundukyan a ouvert la voie à une dramaturgie qui traite des conflits sociaux qui touchent la société. Il explore les effets de l'argent sur les relations humaines, et notamment sur le mariage ; la lutte implacable entre les concepts traditionnels et modernes et les normes morales ; l'imitation mécanique de l'Occident et d'autres questions sociales qui se reflètent dans la vie locale. Sur le plan stylistique, on peut dire qu'il a été influencé par l'école de Molière et par la tradition comique vénitienne. Son approche morale rappelle également celle de Hagop Baronyan et de Khoren Kalfayan. Les pièces de Sundukyan contribuent également aux débats contemporains sur le statut des femmes, l'enseignement supérieur, l'emploi et leur adéquation à l'émancipation sociale croissante.

Son écriture explore une autre dimension : l'intégration de la Transcaucasie à l'Empire russe a introduit une économie monétaire plus développée dans la région, transformant progressivement de nombreuses coutumes sociales. Tout au long de sa carrière dramatique, qui s'étend sur un demi-siècle, Sundukyan explore avec réalisme les effets du capitalisme naissant et du modernisme sur la vie urbaine, dans la lignée de Gogol et Ostrovsky.

L'un des meilleurs exemples de son approche est probablement Bebo (1871), une œuvre qui s'est imposée comme l'une des plus populaires du répertoire dramatique arménien. Inspirée du Mariage forcé de Molière, cette pièce met en lumière les changements dans les pratiques commerciales à travers le conflit des personnages principaux[807].

4.4.2 Aleksandr Şirvanzade (1858 - 1935) – Bakou

Son style reflétait les changements rapides que Bakou avait connus au cours du dernier quart du XIXe siècle. Nous avions déjà observé l'impact du capitalisme naissant sur Tiflis dans les pièces de Sundukyan, mais Bakou est devenu, à partir des années 1870, le centre du développement industriel de la région avec l'ouverture des champs pétrolifères à des concessions à long terme. Dès les premières heures, les investissements étrangers, notamment ceux des frères Nobel suédois et de

[807] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. 11

la famille Rothschild de Paris, se sont intéressés à la région. Avec l'expansion du marché du travail, des liaisons ferroviaires et des bateaux à vapeur ont été mises en place pour faciliter le transport des ouvriers. Bakou est ainsi devenue une ville de contrastes, allant de la pauvreté et des conditions précaires des quartiers de bidonvilles à l'ostentation vulgaire des nouveaux riches. Dans les années 1890, des syndicats ont été formés pour empêcher l'exploitation par les patrons, et en décembre 1904, une grève a abouti à la signature du premier contrat de travail dans l'Empire russe. Cette période a renforcé un mouvement centré sur la conscience de classe. Şirvanzade, qui était membre d'un parti politique arménien, écrivait également dans ce contexte.

Dans ses pièces, Şirvanzade adopte une approche psychologique à la manière d'Ibsen, présentant de manière réaliste les qualités positives et négatives de ses personnages, tout en adoptant une posture ironique contre la tradition mélodramatique qui consiste à s'identifier au héros et à vilipender le méchant.

Le conflit des générations est également un thème central de ses œuvres.

Le conflit des générations est devenu un thème central dans ses œuvres. Il dépeignait la bourgeoisie arménienne montante, mais sans critiquer l'affaiblissement de la conscience nationale, comme l'avait fait Kalfayan, et sans utiliser autant de satire que Baronyan, bien qu'une critique morale soit présente.

4.4.3 Levon Şant (1869-1951) - en exil à Paris, au Caire et à Beyrouth

Né à Istanbul, il a grandi dans le Caucase et a produit dans différentes diasporas, devenant ainsi un auteur important. Il représentait une tendance à détacher le nationalisme arménien de la religion pour l'orienter vers une ligne plus socialiste et plus mythologique. De même, Şant était radical dans son approche du nationalisme, mais dans un contexte plus mythologique. Son style rappelle la dernière phase des dramaturges vénitiens, où les discussions sur l'Antiquité profonde dominaient leurs œuvres.

Şant a écrit ses premières pièces contemporaines dans le style de Şirvanzade, adoptant également une approche plus réaliste des problèmes modernes. Cependant, les deux écrivains avaient des orientations politiques différentes : le premier était lié à la Fédération Révolutionnaire Arménienne plus nationaliste (*Taşnaksütyun*), fondée à Tiflis en 1890, tandis que le second appartenait au Parti Social-Démocrate *Hınçak* révolutionnaire, organisé à Genève en 1887. Ses sept

années d'études en philosophie et en psychologie en Allemagne ont marqué sa manière de traiter la question de la volonté dans ses œuvres.

Dans sa célèbre pièce Les Dieux Antiques, Şant suit Ibsen en décrivant ce qui pourrait être qualifié, dans les termes de Nietzsche, des principes apolliniens et dionysiaques. Il compare la voie plus intellectuelle du grand prêtre à celle, plus sensorielle, du jeune moine[808]. Après la Première Guerre mondiale et le premier génocide du XXe siècle perpétré contre la population arménienne dans la capitale ottomane et les provinces orientales, entraînant mort et destruction, une grande partie de la population arménienne fut déportée vers la Syrie, jetant ainsi les bases de la diaspora arménienne actuelle à travers le monde. Les œuvres de Şant ont ensuite reflété les nouvelles réalités politiques de manière plus radicale.

Tout au long du XIXe siècle, le nationalisme, qui avait pris de l'ampleur en Europe et au Moyen-Orient, a joué un rôle important dans la culture arménienne. À la base du nationalisme se trouvait une redéfinition de l'identité arménienne, non plus centrée sur l'appartenance à une communauté religieuse, mais sur une histoire, une patrie et des symboles collectifs communs. L'intérêt pour le folklore et l'ethnographie a conduit à une réappropriation plus sérieuse de la mythologie arménienne, aussi bien dans les légendes préchrétiennes enregistrées par l'historien Movses Khorenatsi que dans l'épopée orale vivante de Sasun. Dans les deux premières décennies du XXe siècle, ces récits ont inspiré une génération d'écrivains avant-gardistes qui ont renouvelé la littérature arménienne en puisant dans les symboles puissants et intacts de l'époque païenne. L'une des premières initiatives dans ce sens fut la revue *Anahit* [déesse de la nature], lancée à Istanbul en 1898 par Arşag Çobanyan et poursuivie à Paris.

5. Politique culturelle du théâtre soviétique dans le Caucase

Le parcours du théâtre arménien dans le Caucase a de nouveau suivi une direction dictée par les développements politiques. Le théâtre nationaliste arménien était en plein essor pendant la période de la République démocratique d'Arménie, qui a existé entre 1918 et 1920. Cependant, en 1920, cet État a été incorporé à la République socialiste fédérative soviétique de Transcaucasie, qui est devenue un membre fondateur de l'Union soviétique en 1922. Ce processus a marqué une période où le théâtre nationaliste a été marginalisé, et où l'héritage théâtral arménien a soit été

[808] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. 21

marginalisé, soit russifié. Au XXe siècle, les historiens du théâtre soviétique ont eu tendance à minimiser l'importance des écrits dramatiques des nations du Caucase, qui avaient déjà formé et consigné par écrit leurs théâtres nationaux au début du XXe siècle. Comme dans le reste de l'URSS, le régime soviétique en Transcaucasie a imposé l'idée que son arrivée représentait un point zéro, un nouveau départ dans l'histoire culturelle des peuples, une idée qui s'est rapidement imposée dans l'historiographie du théâtre[809].

5.1 Nationalisme versus russification : vers la création d'un Caucase soviétique

Le tournant décisif a eu lieu pendant la période du Caucase soviétique. Le régime soviétique a adopté une politique culturelle visant à créer un théâtre soviétique caucasien à partir des traditions nationalistes qui commençaient à émerger. La politique soviétique envers les nationalités était risquée, car elle pouvait renforcer le nationalisme des communautés. Il y avait une demande et un encouragement à écrire des pièces dramatiques centrées sur des thèmes russes et socialistes. Pendant la période de construction soviétique, entre 1920 et 1930, de nombreuses pièces écrites par des dramaturges caucasiens, qu'ils soient arméniens, géorgiens ou azerbaïdjanais, ont été censurées pour des raisons politiques ou parce que leur langue n'était pas conforme aux normes linguistiques recommandées par les linguistes[810].

5.2 Standardisation de la langue et de la culture

Cette politique culturelle a introduit une certaine standardisation de la langue et de la culture. Comme tous les artistes vivant en Union soviétique à l'époque, les dramaturges du Caucase n'ont pas échappé à la politique délibérée de standardisation de l'espace culturel. Cela a également donné lieu à un programme éducatif. Seuls les dramaturges formés par des Russes, soit à Moscou, soit dans les studios de théâtre que le gouvernement central avait mis en place au début des années 1920, y compris dans le Caucase, pour former de nouveaux cadres culturels, ont été autorisés à rejoindre l'élite théâtrale soviétique. Ce processus a entraîné la russification des talents théâtraux arméniens du Caucase et leur intégration à la scène russe, tout en modérant leur esprit nationaliste. Les thèmes populaires tournaient autour de la révolution paysanne, de la libération des seigneurs féodaux, du travailleur révolutionnaire, etc. Par exemple, l'une des premières œuvres acceptées dans la littérature théâtrale arménienne officielle, la comédie *Bebo* (1871) de Gabriel Sundukyan

[809] Symaniec, ibidem, p. 344.

[810] Symaniec, ibidem, p. 346.

(1825-1912), qui a été jouée dans toute la Russie, racontait la rébellion d'un pêcheur contre un marchand collaborateur[811]. Sundukyan, un auteur arménien formé à Tiflis en Géorgie, est en effet devenu la figure emblématique du théâtre académique soviétique arménien, qui a pris son nom à partir de 1922.

En tant qu'instrument du nationalisme arménien moderne, le théâtre arménien, issu de Venise, a établi une tradition qui s'est étendue au-delà des cadres de l'Église et de la communauté d'Istanbul. Dans l'espace public ottoman, le théâtre arménien a trouvé une ouverture ; les Arméniens étant devenus des pionniers du théâtre officiel multilingue et multiculturel de l'Empire. L'héritage vénitien a trouvé un terrain propice à son développement et à sa maturation à Istanbul. Cette tradition a ensuite été transférée à Tiflis, où elle a contribué à l'établissement d'une scène arménienne. Tiflis a protégé le théâtre arménien durant une période de crises politiques violentes. Alors qu'à Istanbul, les représentations théâtrales en arménien étaient interdites, le Caucase du Sud, et plus particulièrement Tiflis, a offert un refuge aux comédiens arméniens qui souhaitaient poursuivre leur métier. Cependant, sous l'égide du socialisme, le théâtre a dû sacrifier une partie de son identité nationaliste et de ses liens avec l'Église, devenant ainsi plus « assagi ». À Tiflis, l'identité d'un acteur n'a pas rencontré de barrières ontologiques liées à l'art. Le théâtre arménien de Tiflis est devenu le théâtre de l'Arménie, mais avec des aspects nationalistes restreints à une mesure « acceptable ». En ce sens, le théâtre nationaliste arménien a également été marginalisé à Tiflis. Cette expérience, marquée par des contradictions, a été exportée à Moscou, où elle a ouvert la voie à l'intégration du théâtre arménien dans le théâtre russe, et de là, au théâtre mondial. Pour les étudiants d'origine caucasienne, principalement de Tiflis, qui se rendaient à Moscou pour leurs études universitaires, les institutions arméniennes et la scène théâtrale avant-gardiste de Moscou ont offert un nouvel espace. Ils ont développé un langage théâtral qui valorisait la préservation de la langue et des racines tout en intégrant la tradition théâtrale arménienne dans le théâtre européen et mondial. Dans le prochain chapitre, nous explorerons comment cela s'est réalisé.

[811] Levon Hakhverdian : « Armenia », *the World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Volume 1: L'Europe, Peter Nagy et Philippe Rouyer (ed.), Routledge, NewYork, 1994, p. 45

CHAPITRE IV : MOSCOU, LA RÉVOLUTION D'OCTOBRE ET ÉVASION À NEW YORK



Lorsque le calendrier passe le cap du XXe siècle, nous sommes en plein dans le monde qui entoure l'acteur institutionnel de l'éveil arménien à Moscou : l'Institut Lazaryan. Le bâtiment jaune au centre est l'Institut Lazaryan, qui a pu subsister jusqu'en 1921. Le théâtre a désormais un concurrent : le cinéma. De plus, le théâtre n'est plus un « espace vide » ; il mise sur la splendeur plutôt que sur la simplicité. Ce ne sont plus seulement l'intrigue et le texte qui comptent, mais aussi le corps humain, devenu un véritable laboratoire de recherche théâtrale. Une influence russe, allemande et scandinave émerge, réprimant les traditions françaises et italiennes.

« Je veux brûler avec l'esprit du temps. Je veux que tous les serviteurs de la scène reconnaissent leur noble destin. Je suis troublé par l'incapacité de mes camarades à s'élever au-dessus des intérêts de caste étroits, qui sont étrangers aux intérêts de la société dans son ensemble. Oui, le théâtre peut jouer un rôle immense dans la transformation de toute l'existence. »

Extrait d'une lettre de Vsevolod Meyerhold à Tchekhov, 1901. [812]

Moscou a plongé le théâtre arménien dans un univers entièrement nouveau. D'une part, cet univers présentait des similitudes avec l'Istanbul ottomane : une ville en transition politique, une infrastructure littéraire et théâtrale solide, ainsi que des dirigeants prêts à ouvrir la voie à un théâtre réformiste et d'avant-garde. D'autre part, il s'agissait d'un environnement totalement inédit pour les Arméniens, dépourvu des outils et des repères habituels. Le contexte dans lequel évoluaient les Arméniens et leur théâtre à Moscou avait subi une métamorphose, aussi bien politiquement qu'artistiquement. Dès les premières années du XXe siècle, la capitale de l'immense empire russe devint le théâtre de transformations majeures. En l'espace de vingt ans, Moscou connut la chute du tsar, l'effondrement de l'empire, la répression des dernières révoltes nationalistes et l'établissement d'un régime socialiste.

[812] Ces mots sont saisissants. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), l'un des créateurs de l'esthétique théâtrale de la révolution d'Octobre, exprima ainsi l'enthousiasme que lui inspirait le théâtre révolutionnaire dans une lettre à son ami Anton Tchekhov (1860-1904). Prononcées pour l'avènement du socialisme, ces paroles pleines de ferveur ne rappellent-elles pas étrangement celles d'un nationaliste prônant l'État-nation ? Lors de la naissance de Meyerhold à Istanbul, des figures comme Namık Kemal exprimaient une exaltation similaire. Dans sa méthode d'interprétation, qu'il nomma « jeu bio-mécanique », Meyerhold glorifiait la classe ouvrière, qu'il considérait comme la plus sacrée. Producteur des meilleurs exemples de théâtre « agit-prop », Meyerhold se rendait dans les usines et, en observant les actions corporelles et la discipline des ouvriers qui travaillaient avec une précision quasi automatique, il développa une nouvelle technique d'interprétation, le « jeu bio-mécanique », et fit jouer des foules dans ses pièces.

Source : Edward Braun : *Meyerhold On Theatre* (Meyerhold sur le théâtre), New York : Hill and Wang, 1969), p. 13.

Par ailleurs, le cinéma venait d'être inventé et la révolution d'octobre ouvrit une nouvelle ère au cours de laquelle des masses enthousiastes, non plus par milliers, mais par dizaines de milliers, se déversaient des théâtres dans les rues, tandis que des présentations grandioses de la révolution défilaient sur le « grand écran ». L'avant-garde russe, dont l'influence allait se faire sentir dans le monde entier, passa à l'offensive et orienta les tendances artistiques globales. Dans les esprits restait l'insurrection du cuirassé Potemkine (1905), et en 1925, un film retraçant cet événement invitait le monde entier à être témoin de la révolution. Le cinéma créa ses propres cultes. Il devenait une force culturelle plus puissante que le théâtre, une véritable puissance douce.

Le nationalisme culturel, qui avait inspiré et alimenté les chefs-d'œuvre artistiques du XIXe siècle en Russie, se retira peu à peu, alors même que la Russie combattait les nationalistes radicaux. Alors que l'Empire ottoman et l'Europe se préparaient à plonger dans la Première Guerre mondiale, qui allait entraîner les plus grandes catastrophes de l'histoire humaine, l'Empire russe s'effondrait. Contrairement à l'Empire ottoman, l'épreuve de la Russie n'était pas le nationalisme, mais le socialisme. Si l'Empire avait réussi à apprivoiser les nationalismes, il succomba au socialisme. Lorsque les deux premières décennies du XXe siècle s'achevèrent, l'ère des grands empires prenait fin.

Le théâtre fut cette fois instrumentalisé pour promouvoir et diffuser le discours de la révolution d'octobre. Il devint un outil essentiel pour l'art du nouveau régime, pour former ses acteurs, élargir ses sphères d'influence et structurer ses réseaux. L'avant-garde russe vécut une période de liberté dans les années 1910-1920, une période qui se prolongerait jusqu'aux années 1930 sous le régime stalinien. Avec la révolution d'octobre, de larges masses qui n'avaient jamais eu accès au théâtre y furent exposées pour la première fois. Ces masses, composées d'ouvriers, de paysans, de mineurs et d'autres groupes, étaient considérées comme la colonne vertébrale de la Russie mais avaient jusqu'alors « été écartées » des bienfaits de la révolution. Tout comme à Tiflis et à Istanbul, où le théâtre avait servi à diffuser la modernité, l'occidentalisation et la conscience nationale auprès du peuple, ouvrant ainsi cet art aux classes inférieures, le même processus se déroulait en Russie soviétique pour la propagande socialiste. La révolution de 1917 allait façonner l'avenir de la culture dans des structures socialistes.

Moscou, tout comme Tiflis, était une ville où résidaient des Arméniens éduqués et cultivés. Contrairement à l'Empire ottoman, en Russie, les communautés n'étaient pas dirigées par le biais

de leurs structures religieuses, mais centralisées sous l'autorité de l'État. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur Tiflis, le nationalisme arménien, qui avait émergé du Caucase du Sud, fut réprimé par la loi de 1863 et les sanctions imposées aux églises et écoles arméniennes en 1904. La bourgeoisie arménienne fut contrainte de rompre ses liens avec les mouvements nationalistes, et cette stratégie réussit. De plus, comme dans l'Empire ottoman, l'aristocratie russe, y compris les aristocrates arméniens, perdit son prestige. Les acteurs centraux du réseau géopolitique arménien, qui en constituaient les pierres angulaires, virent leur influence décliner.

Sur la scène arménienne de Tiflis, les Arméniens, ayant appris de la tradition théâtrale de Venise et d'Istanbul, apportèrent à Moscou une version tempérée du nationalisme et de la religion. Ils facilitèrent également l'intégration de la tradition théâtrale arménienne dans l'avant-garde russe. Lorsque l'on retrace les origines du théâtre arménien à Moscou, deux institutions ressortent : l'Institut Lazaryan (Lazarev) de Moscou (1815-1921) et les structures théâtrales organisées autour de lui, ainsi que le Théâtre d'art de Moscou (le MKhAT) (1898), avec ses travaux expérimentaux et ses studios de théâtre. Le MKhAT et l'Institut Lazaryan semblaient créer un réservoir de talents et d'expériences, tout en assumant la mission de conserver l'héritage théâtral. Considérant les conflits politiques et l'effervescence artistique qui les entouraient, ces institutions pouvaient être considérées comme des refuges et des lieux de rencontre pour des artistes refusant de devenir les porte-paroles du régime. La révolution d'octobre gardait ses distances vis-à-vis de la religion et du nationalisme, mais ces structures pouvaient être perçues comme des laboratoires théâtraux explorant une forme différente de nationalisme. Des expérimentations théâtrales basées sur les identités religieuses et nationalistes arméniennes et juives y furent réalisées. En somme, il semble que des travaux avant-gardistes aient été menés autour de deux identités religieuses et ethniques — celles de l'Arménie et du judaïsme — que l'on ne pouvait dissocier à l'époque et qui étaient alors opprimées.

Les fondateurs de l'État soviétique étaient hostiles à l'Église orthodoxe russe pour plusieurs raisons. L'Église orthodoxe russe représentait l'autocratie tsariste, et la révolution de 1917, étant anti-tsariste, était donc aussi anti-ecclésiastique. Par ailleurs, certains fondateurs de l'État soviétique étaient d'origine religieuse juive ou d'autres confessions, ce qui rompait tout lien avec l'Église orthodoxe. En effet, la révolution soviétique se définissait souvent comme un « mouvement sans Dieu ». Par conséquent, dans l'URSS, le nationalisme et la religion ne pouvaient coexister. Selon le matérialisme dialectique, la religion était surnaturelle et, par conséquent, une

illusion. Les représentants de la branche alternative du théâtre ouvrirent une nouvelle voie à cet égard. Comme nous l'avons expliqué dans plusieurs chapitres de cette thèse, l'espace culturel qui s'était ouvert au XIXe siècle devint un champ où les langues et les religions pouvaient s'exprimer sur scène sans être criminalisées. Dans cet espace, il y avait de la place pour un nationalisme et une religion nourrie par le folklore, le mythe et le mysticisme.

Ces travaux étaient menés par des intellectuels qui souhaitaient rester en marge du « courant dominant ». Mais qu'était ce « courant dominant » ? Peu après la révolution d'octobre, en 1917, Anatoly Lounatcharski (1875-1933) créa le *Narkompros* (Commissariat du peuple à l'Éducation), qui rassembla tous les théâtres sous son autorité. L'objectif principal était de détruire l'ancien système pour le remplacer par un nouvel art : l'art du prolétariat. Il s'agissait d'effacer l'influence de l'aristocratie sur la culture et les arts, et de soutenir les structures créées par la classe ouvrière dans ces domaines. Le *Narkompros* prônait l'émergence des idéaux collectifs et des idéaux de la classe ouvrière dans les arts visuels, la littérature, le théâtre et la musique. L'accent était mis sur l'importance de l'enthousiasme, de l'émotion et de l'espoir dans les événements sociaux organisés par l'art. C'est ainsi que les « forces collectives » pouvaient se manifester et que la puissance de la classe ouvrière pouvait se révéler. Le prolétariat devait créer son propre art.

L'art avait pour mission de définir l'homme idéal de la révolution, le « bon citoyen », et de promouvoir cet idéal. Lounatcharski croyait que l'art pouvait éduquer les citoyens sur la manière de devenir des Soviétiques parfaits, en présentant une image de cet « homme parfait » que les Soviétiques cherchaient à créer. Meyerhold et Maïakovski étaient des acteurs clés dans la mise en œuvre de cet idéal dans le théâtre.

Alors que le courant dominant cherchait à définir l'esthétique de la révolution d'octobre, les alternatives tentaient de préserver leurs liens avec la tradition. Elles puisaient leur inspiration dans l'héritage du théâtre européen, l'art et les idéaux français, tout en travaillant avec des identités opprimées à l'époque, afin de réaliser des œuvres expérimentales et avant-gardistes allant au-delà du théâtre de propagande, ou « agitate-prop ». En réalité, ces alternatives étaient constituées d'artistes évoluant à la périphérie du mouvement bolchevik, certains en contact avec le mouvement Bund[813], d'autres influencés par la Révolution française. Le Bund rejetait le bolchevisme et

[813] *La Fédération générale juive du travail de Lituanie, de Russie et de Pologne*, ou Bund, a été fondée le 7 octobre 1897 et a fonctionné jusque dans les années 1920.

occupait une place importante dans les débats contre Lénine[814], tout en jetant les bases de nombreuses structures organisationnelles que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de « léninistes ». Pendant la guerre civile russe, après avoir été confrontée aux pogroms des Blancs (anti-bolcheviks) et des nationalistes, la Bund dut finalement reconnaître l'autorité soviétique.

Le soutien de Lénine à Konstantin Stanislavski, le fondateur du MKhAT, qui était proche des courants avant-gardistes, permit à cette tendance d'émerger et de former des collaborations. Stanislavski avait accepté de s'impliquer dans les nouveaux plans du gouvernement révolutionnaire pour l'art, mais refusait de faire de son théâtre une plateforme de propagande. Il souhaitait maintenir un haut niveau d'interprétation théâtrale, plutôt que de se concentrer sur le théâtre de propagande. Grâce au soutien du gouvernement de Lénine, les membres du MKhAT purent poursuivre leurs recherches avant-gardistes dans le théâtre russe sans nécessairement devenir partie prenante de la nouvelle administration culturelle.

Les alternatives se trouvaient symboliquement entre l'« Armée blanche » et l'« Armée rouge ». À mesure que le courant dominant gagnait en puissance, ces artistes ne purent plus rester à Moscou et partirent en tournée en Europe et en Amérique, où ils organisèrent également des ateliers. Certains membres du MKhAT durent quitter Moscou dès 1905, après les attaques de l'Armée blanche, et devinrent enseignants en Europe et aux États-Unis. En Russie, les développements politiques dictaient la direction que prenait le théâtre. Sans ces attaques de l'Armée blanche, l'expérience théâtrale du MKhAT n'aurait peut-être jamais été exportée en Europe et en Amérique.

Parmi les figures clés de cette aile alternative, on retrouvait Konstantin Stanislavski, cofondateur du MKhAT, et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, ainsi que leur élève Yevgeny Vakhtangov. Autour d'eux gravitaient de jeunes acteurs arméniens du théâtre Lazaryan. Dantchenko et Vakhtangov étaient tous deux d'origine arménienne du Caucase. Le MKhAT et l'Institut Lazaryan entretenaient une relation dynamique, parfois distante, parfois proche, se nourrissant mutuellement selon les époques et les circonstances.

[814]Sai Englert : « Yahudi İşçi Birliği'nin yükselişi ve düşüşü » (L'ascension et la chute de l'Union juive du travail), Avlaremoz, 2018

https://www.avlaremoz.com/2018/06/03/yahudi-isci-birliginin-yukselisi-ve-dususu-sai-englert/

Parmi eux, Vakhtangov, né à Vladikavkaz, fut l'initiateur d'une approche révolutionnaire de la mise en scène appelée « réalisme fantastique »[815]. Son style, cependant, ne correspondait guère aux exigences d'un État socialiste en quête de drames utilitaires conformes au « réalisme socialiste ». Malgré cela, ses techniques de production s'étendirent au-delà de Moscou, influençant des théâtres aussi éloignés que le *Habima* de Tel-Aviv[816] et le *Group Theater*[817] des années trente à New York.

Selon Nichan Parlakian, l'un des rares auteurs arméniens à avoir commenté le rôle de Vakhtangov dans le théâtre arménien, les idées de ce dernier ont contribué à façonner la scène américaine actuelle. Elles ont exercé une influence notable sur deux des fondateurs du *Group Theater* : Harold Clurman, metteur en scène à Broadway, et Lee Strasberg, directeur de l'*Actors Studio*[818].

---

[815] Le concept de Vakhtangov peut, à certains égards, être comparé au théâtre épique de Brecht. Selon Vakhtangov, le théâtre possède en lui-même un réalisme, une « vérité théâtrale » spécifique. Les émotions et les sentiments de l'acteur doivent être authentiques, et cette vérité doit être transmise au spectateur par des moyens théâtraux. Ainsi, l'acteur doit mener deux vies sur scène : l'une en tant que personnage et l'autre en tant qu'acteur, offrant au public son interprétation du personnage. Alors que Brecht désignait cette approche comme le « jeu épique », Vakhtangov la qualifiait de « réalisme fantastique » ou de « réalisme théâtral ». Ces deux méthodes ont profondément marqué l'art théâtral en redéfinissant les interactions entre le jeu d'acteur et la relation avec le public.

[816] *Habima* fut fondée en 1917, durant la révolution d'Octobre, par un petit groupe d'enseignants sionistes : Nachum Zemach, Menachem Gnessin et Hanna Rovina. Avant la création de *Habima*, plusieurs tentatives avaient été faites pour créer des groupes dramatiques en hébreu en Russie et en Europe de l'Est, mais elles avaient toutes échoué. La plus grande contribution de *Habima* fut son succès dans l'établissement d'un Théâtre d'Art hébraïque permanent. Le théâtre fut d'abord fondé dans un autre pays avant de se déplacer vers la Palestine. Après une tournée mondiale couronnée de succès, la troupe quitta Moscou pour s'établir définitivement en Palestine en 1932.

On peut consulter Emanuel Levy : « The Habima: Israel's National Theatre, » Theatre Companies Of The World, New York: Greenwood Press, 1986, p. 407.

[817] Le *Group Theatre* était un collectif théâtral basé à New York, fondé en 1931 par Harold Clurman, Cheryl Crawford et Lee Strasberg. Il avait pour objectif de servir de base au type de théâtre auquel eux et leurs collègues croyaient : un art puissant, naturaliste et hautement discipliné.

[818] Parlakian, « Evgenii Vakhtangov », p. 34.

Parlakian a étendu son influence au-delà de ces deux structures. Selon lui, « les théories de Vakhtangov domineront probablement le théâtre grâce aux pratiques de Jerzy Grotowski, le metteur en scène du PBL, dont les récentes productions d'*Akropolis* ont éclipsé le *Living Theater* des Beck. »

1. Les générations du théâtre arménien

Le théâtre arménien entra dans la sphère d'influence de l'Empire russe grâce aux acteurs arméniens de Crimée et d'Istanbul. L'Institut Lazaryan de Moscou soutenait les institutions et écoles arméniennes du Caucase du Sud. Comme nous l'avons détaillé dans les sections sur Istanbul et Tiflis, à partir des années 1860 jusqu'à la Première Guerre mondiale en 1914, les Arméniens d'Istanbul organisèrent des tournées à travers le Caucase du Sud. Dans les villes et villages, ils montèrent des pièces de théâtre dans les places publiques et les salles, attirant une grande partie de la population locale. Ils formèrent des groupes de jeunes sur place et montèrent des pièces. Ce processus, qui débuta dans les années 1860 et s'étendit sur environ soixante ans, permit d'initier plusieurs générations au théâtre moderne et de former les nouvelles générations du théâtre arménien.

Au cours de cette période de soixante ans, les nouvelles générations de comédiens arméniens prirent trois directions différentes. Une partie de ces jeunes resta à Tiflis pour institutionnaliser et développer la scène arménienne locale. Gabriel Sundukyan et Aleksandr Shirvanzade, mentionnés dans le chapitre précédent, représentent cette tendance. Ils devinrent des figures centrales pour ce qui allait devenir en 1991 le Théâtre national arménien. Bien que cette génération ait puisé son inspiration dans des traditions multilingues et multiculturelles (Venise et Istanbul), elle produisit principalement des œuvres en une seule langue, l'arménien. Sundukyan écrivit en arménien dialectal de Tiflis, sans trace de productions en géorgien, ce qui est frappant dans une région aussi diverse sur les plans linguistique et religieux.

Un autre groupe de jeunes s'engagea dans des partis politiques arméniens et devint par la suite des porte-parole du nationalisme arménien en diaspora. Levon Şant[819], mentionné dans le chapitre précédent, est représentatif de cette tendance. Ces comédiens utilisaient le théâtre pour rendre la question arménienne et le génocide de 1915 visibles en Europe et aux États-Unis. Eux aussi écrivaient principalement en arménien, et leurs œuvres étaient ensuite traduites dans les

[819] Après la déclaration d'indépendance de l'Arménie en tant que république en 1918, Levon Şant mena également des négociations diplomatiques avec le gouvernement bolchevique. En 1920, il dirigea une commission envoyée à Moscou pour obtenir la reconnaissance de la république par le gouvernement bolchevique. Lorsque l'Arménie accepta le régime soviétique la même année, des membres de l'ancien gouvernement, dont Şant, furent emprisonnés. Cependant, en 1921, les prisonniers furent libérés et Şant s'enfuit à Téhéran. L'aventure de la diaspora pour des figures comme lui commença avec des récits similaires. On peut consulter : Bardakjian, *Modern Ermeni Edebiyatı*, p. 145.

langues européennes. Ces deux courants ne parvinrent pas à s'implanter à Moscou, et leur influence resta limitée au Caucase du Sud et à la diaspora.

Le troisième groupe, sur lequel se concentrera ce chapitre, poursuivit sa passion et sa formation théâtrale dans des villes comme Saint-Pétersbourg et Moscou, après avoir grandi dans la culture théâtrale des villes du Caucase du Sud. Moscou, comme Tiflis, était une ville où vivaient des Arméniens éduqués et cultivés. Ces jeunes, souvent issus de familles aisées et influentes, maintinrent leurs liens avec la communauté arménienne et avec Tiflis. Ils apportèrent à Moscou et à Saint-Pétersbourg la mémoire du théâtre arménien façonné à Tiflis, tout en rapportant dans leurs villes natales du Caucase l'expérience théâtrale de ces grandes villes russes. Parmi eux, on retrouve des figures comme Vladimir Nemirovitch-Dantchenko et Yevgeny Vakhtangov. Ce troisième courant appartenait à une génération qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, grandissait à une époque où la culture et les identités étaient standardisées au profit de la russification. Certains membres de cette génération étaient « assimilés » ou « russifiés », mais ils continuaient de préserver leur langue maternelle et leur culture arménienne. En outre, ces jeunes s'engagèrent dans des travaux culturels pluralistes à Moscou. Par exemple, en 1917, une troupe composée d'acteurs arméniens, russes et juifs monta des pièces en yiddish à Moscou. Vakhtangov, tout en travaillant avec des acteurs arméniens à la Maison arménienne, monta également les meilleures représentations en yiddish de *Dibbouk* de S. Ansky (Solomon Zanvel Rappoport) en 1920 et de Turandot de Carlo Gozzi (1762) avec la troupe *Habima*. Bien que Vakhtangov soit mondialement connu pour ses contributions au théâtre, notamment pour son système Stanislavski et son rôle au sein du MKhAT, ses travaux en lien avec les identités ethniques et religieuses sont moins connus. Son soutien au multilinguisme et au multiculturalisme, en pleine période de bouleversements politiques, mérite d'être souligné.

Ce groupe, marginalisé dans l'histoire du théâtre arménien et considéré comme assimilé, a en réalité préservé et prolongé une caractéristique clé des tendances originelles de la tradition théâtrale arménienne. Pourtant, ils ont souvent été exclus de cette histoire. Nishan Parlakian, auteur basé aux États-Unis, dans son article intitulé *Evgenii Vakhtangov : Our Man in Moscow* publié en 1969 dans la revue *Ararat*, a fourni des données sur les traces de cette tradition à Moscou[820].

[820] Parlakian : Evgenii Vakhtangov : « Our Man in Moscow » (Notre homme à Moscou), Ararat, Spring 1969, Vol X, No: 2, pp. 34-37, p. 35

Cependant, les auteurs qui écrivent sur le théâtre arménien omettent généralement de mentionner ces figures[821].

Dans les années 1850, des étudiants comme Nikoghayos Pughinian et Mikayel Ter-Grigorian, alors à l'Université de Moscou, commencèrent à écrire et à produire des vaudevilles dans le dialecte arménien de Tiflis. Ils se moquaient des membres de la classe commerçante arménienne de la ville et, après leur retour dans le Caucase, ils importèrent ces œuvres dans la région. En 1863, grâce aux efforts d'un groupe ayant participé à des productions théâtrales étudiantes à Moscou, une troupe arménienne fut créée à Tiflis, proposant des représentations régulières. Cette même année, la première œuvre de Gabriyel Sundukyan destinée à la scène fut jouée, une pièce inspirée par un vaudeville de Nikoghayos Pughinian, un passionné de théâtre[822].

Il est étonnant de constater que presque tous les Arméniens du théâtre ayant des liens avec les milieux théâtraux de Moscou étaient originaires du Caucase. Par exemple, Yevgeny Vakhtangov, mentionné précédemment, fit ses débuts dans le théâtre à Vladikavkaz, où les acteurs d'Istanbul se produisaient sur les places publiques de Tiflis. Ruben Mamoulian, qui deviendra plus tard un metteur en scène d'opéra et de théâtre à Paris et à Hollywood, était le fils de la directrice du théâtre arménien de Tiflis. Quant à Akim Tamiroff, natif de Bakou, il rejoignit le MKhAT pendant ses années universitaires. Après la tournée américaine du MKhAT en 1923, Tamiroff décida de rester aux États-Unis, où il devint un éminent enseignant de théâtre.

En parallèle, les acteurs formés à Moscou devinrent les fondateurs avant-gardistes des institutions théâtrales du Caucase. Avec l'instauration de l'Arménie soviétique, de nouveaux théâtres émergèrent à Bakou, Tiflis et Erevan et dans d'autres villes, facilitant le développement du théâtre arménien. Parmi les théâtres fondés dans les années 1920, on peut citer le Théâtre A.

[821] Le fait que Vakhtangov ne soit pas pleinement revendiqué par les Arméniens est à la fois surprenant et révélateur. Vakhtangov est né d'une mère russe et d'un père arménien, et pour cette raison, il n'est pas considéré comme un « véritable Arménien ». Cela illustre concrètement un exemple que nous avons évoqué à plusieurs reprises dans cette thèse : ceux qui ont été exposés aux politiques de russification dans le Caucase ne sont pas perçus comme de véritables Arméniens. Les nationalistes arméniens radicaux ont peut-être exclu de l'historiographie ceux qu'ils jugeaient trop « russifiés ». Ces deux approches semblent réductrices. Surtout dans une région comme le Caucase, où coexistent des milliers d'identités ethniques et religieuses, est-il réaliste de maintenir une « pureté raciale » ? Parlakian nous raconte que la nuit où le metteur en scène avant-gardiste du théâtre russe Vakhtangov est décédé, il s'est assis au piano et a joué une chanson populaire arménienne.

[822] Parlakian et Cowe, *Armenian Drama*, p. 11

Mravyan de Léninakan (1928, aujourd'hui Théâtre dramatique d'État de Gyumri nommé d'après Vardan Adjemian) et le Théâtre azerbaïdjanais d'Erevan J. Jabbarly (1928), le premier théâtre étranger sur le territoire arménien. De nombreux théâtres ont collaboré avec le théâtre européen, en travaillant des œuvres de Shakespeare, Schiller, et Ibsen. Cette période a également vu l'émergence de nouvelles figures telles que G. Sundukyan, A. Shirvanzade, H. Baronyan et bien d'autres dans le théâtre arménien. Il convient de souligner la place particulière de Shakespeare dans le répertoire théâtral arménien. Durant la période soviétique, Erevan devint le lieu de plusieurs festivals et conférences shakespeariens, où furent jouées des pièces telles qu'Othello (1940), Hamlet (1942), Le Songe d'une nuit d'été (1944) et La Nuit des rois (1944) au Théâtre Sundukyan.

En 1944, grâce à l'initiative du metteur en scène et pédagogue Vavik Vardanyan, l'Institut de théâtre d'Erevan fut fondé (aujourd'hui l'Institut national de théâtre et de cinéma d'Erevan). Les écoles de mise en scène et de jeu d'acteur étaient étroitement liées aux écoles soviétiques, ce qui explique l'influence marquante des metteurs en scène moscovites. L'histoire du théâtre en Arménie soviétique est intrinsèquement liée à ces metteurs en scène qui fondèrent leurs propres écoles de théâtre dès leur jeunesse. L'un des plus éminents d'entre eux fut Armen Gulakyan, qui travailla sous la direction de maîtres tels que Yuri Zavadsky, Georgii Burdzhalov, Boris Shchukin et Ruben Simonov au sein du *Studio de théâtre arménien de Moscou* (1918-1925), créé selon les principes du Studio du MKhAT. En tant qu'étudiant, Gulakyan suivit des cours auprès d'Alexandre Taïrov, le créateur et directeur du Théâtre Kamerny (Théâtre de chambre) de Moscou, observa le développement du Théâtre Vakhtangov et assista à des représentations au Théâtre de Meyerhold. Il devint par la suite le directeur du Théâtre Sundukyan[823].

Un autre metteur en scène et enseignant notable du théâtre arménien soviétique fut Vartan Acemyan. Sa carrière débuta à Tiflis, avant qu'il ne poursuive son œuvre à Erevan. Comme Gulakyan, Acemyan était un diplômé du *Studio de théâtre arménien de Moscou*. Après sa formation en mise en scène, il revint en Arménie et y fonda le Théâtre Mravyan de Léninakan, dont il fut l'un des organisateurs et le directeur artistique.

[823] Ani Harutyunyan : « The Origin of Armenian Theatre and Transformation of Theatrical Process » (L'origine du théâtre arménien et la transformation du processus théâtral), 30 septembre 2016 https://thetheatretimes.com/origin-armenian-theatre-transformation-theatrical-process-part-ii/

La tradition théâtrale arménienne s'est enracinée dans le Caucase tout en s'enrichissant des échanges avec les grandes métropoles théâtrales russes. Elle a ainsi dépassé les frontières de la Russie pour influencer le théâtre mondial.

1.1 La bourgeoisie moscovite rompt ses liens avec les nationalistes arméniens

Le Caucase, par sa structure ontologique, était un territoire radicalement opposé au régime soviétique. Niché entre deux mers, ce territoire montagneux et compact abritait une multitude d'identités ethniques et religieuses. Elle rassemblait, dans un espace restreint, presque tous les groupes ethniques et religieux d'Anatolie, de Russie et d'Asie. Ce territoire était, dans toute sa complexité, un véritable microcosme de croyances et de nationalités. Comme mentionné dans le chapitre précédent, l'Église orthodoxe et le tsar s'étaient positionnés comme les protecteurs des Arméniens du Caucase face à la menace ottomane. Cependant, à mesure que l'Église arménienne gagnait en puissance et que le nationalisme arménien adoptait une posture critique envers le tsar, la communauté arménienne et ses institutions furent réprimées par le décret *Polozhenie* de 1836.

Pour la première fois, ce document employait l'expression « Église grégorienne[824]» pour désigner l'Église arménienne, un terme qui, selon Kevork Bardakjian, provoqua une grande colère au sein de la communauté arménienne. Cette désignation était perçue comme réductrice et dérogatoire, éloignant l'Église arménienne de son identité apostolique traditionnelle. Lorsque l'Armée rouge prit le contrôle du Caucase en 1922, le nationalisme arménien fut encore davantage marginalisé. Ce mouvement, déjà affaibli sous le tsarisme, perdit toute influence dans un système où la loyauté au régime soviétique primait sur toute forme de revendication nationale ou religieuse[825].

L'Église, les aristocrates/bureaucrates et les marchands, qui étaient les porteurs de l'éveil arménien, ne purent résister longtemps aux pressions de la Russie, que ce soit sous les tsars ou sous les bolcheviks. Pendant la période tsariste, les marchands arméniens (bourgeois) furent contraints

[824] Bardakjian, ibidem, p. 117.

[825] Un exemple notable est Stepan Gevorgiyevitch Chahoumian, connu dans le Caucase sous le surnom de « Lénine du Caucase ». D'origine arménienne, Chahoumian était un communiste russe et un bolchevique influent. Pendant la révolution d'octobre de 1917, il fut l'un des principaux dirigeants bolcheviques dans le Caucase. Bien qu'il ait publié de nombreux journaux et ouvrages, il est surtout connu pour son rôle en tant que leader de la Commune de Bakou. On peut consulter Gregor Suny : *Bakü Komünü (1917-1918) (La Commune de Bakou (1917-1918)),* Aras Yayıncılık, Istanbul, 2019.

de prendre leurs distances avec les mouvements nationalistes afin de continuer leurs activités. Sous le régime bolchevique, les Arméniens ne disposaient pas de forces ou d'acteurs prêts à prendre le relais. Les acteurs de l'éveil arménien étaient issus des dynamiques politiques et culturelles de l'époque impériale, et le système soviétique vidait de leur substance ces mêmes dynamiques.

Ainsi, à partir de la guerre civile russe, le nationalisme arménien commença à perdre ses connexions avec les réseaux mondiaux et à être criminalisé. Comparé à Istanbul et Venise, le nationalisme arménien disposait de structures limitées à Moscou. Le porteur de l'éveil arménien dans cette ville était principalement l'Institut Lazaryan des langues orientales (1815-1921), qui joua un rôle crucial. Cet établissement, spécialisé dans les langues et cultures du Caucase, notamment l'arménien, faisait également office de centre culturel pour la diaspora arménienne en Russie. Il était dirigé et financé par la puissante famille aristocratique Lazaryan et son entourage.

Sous son égide, des structures dédiées à l'enseignement de la langue, de la littérature et du théâtre furent créées. L'Institut Lazaryan, établi à Moscou, était le principal acteur de la puissance douce des Arméniens russes, jouant un rôle diplomatique et culturel crucial de 1815 à 1921. Grâce à ses publications et à ses enseignants, il soutenait les structures arméniennes, principalement dans le Caucase du Sud, tout en maintenant des relations diplomatiques avec la cour russe. L'institut fut fermé en 1921, mais continua d'exister sous une forme réduite en tant que département de l'Institut des études orientales de Moscou jusqu'en 1954.

En 1920, trois ans avant la création de la première imprimerie arménienne à Tiflis, une imprimerie arménienne fut fondée à Moscou. Deux revues influentes, *Crakağ* (1853-1862) et *Hüsisapayl* (1858-1862, 1864), furent publiées par ce milieu. *Hüsisapayl*, lancée entre 1858 et 1864, fut fondée par le poète nationaliste Mikael Nalbantyan, mentionné dans le chapitre consacré à Tiflis, et par son ami proche Stepan Nazaryan. Ces publications jouèrent un rôle clé dans la diffusion des idées nationalistes et dans la promotion de la culture arménienne en Russie et au-delà.

2. L'Institut Lazaryan des Langues Orientales

L'Institut Lazaryan (Lazarev) des Langues Orientales, fondé en 1815, était une école spécialisée dans l'orientalisme, avec un accent particulier sur l'arménologie. Il constituait le principal centre culturel de la diaspora arménienne à Moscou, en Russie. Comme mentionné dans le chapitre consacré à Tiflis de cette thèse, de nombreux chercheurs russes spécialisés dans les

études relatives au Transcaucasie ont reçu leur formation à l'institut, parmi lesquels se trouvent Stepanos Nazaryan et Mikael Nalbantyan.

L'institut a été fondé en 1815 par la riche famille Lazarev. En 1827, la gestion de l'établissement passa au ministère de l'Instruction Publique, l'école fut renommée Institut Lazarev des Langues Orientales et remodelée en gymnase spécial proposant des cours de langue en arabe, arménien, persan et turc. En 1844, l'école comptait 105 élèves, dont 73 Arméniens, 30 Russes et 2 autres. En 1848, l'institut fut promu au rang de lycée et, sous cette nouvelle forme, forma des enseignants et des prêtres arméniens. À mesure que l'Empire russe s'étendait à travers le Caucase et l'Asie centrale, l'institut devint central dans la formation des fonctionnaires et des interprètes russes. En 1872, il fut officiellement divisé en deux sections : l'une resta un gymnase, tandis que l'autre offrait un cursus de trois ans sur les langues, l'histoire et la culture arméniennes, persanes, arabes, turques et géorgiennes.

Entre 1919 et 1920, l'institut fut successivement rebaptisé Institut Arménien, puis Institut d'Asie du Sud-Ouest, puis Institut Central des Langues Orientales Modernes, et enfin Institut des Études Orientales de Moscou. Dans les années 1930, l'institut perdit ses étudiants, et sa bibliothèque fut transférée à la bibliothèque Lénine de Moscou.

La famille Lazarev entretenait un réseau de communication qui englobait également les Arméniens de l'Empire ottoman. L'Institut Lazarev envoyait des enseignants formés à Moscou à Istanbul et à Izmir, tout en soutenant les associations communautaires. L'une d'entre elles était la Société des *Sünikliler* (Sunikites) d'Izmir (1841-1850), également soutenue par le Catholicos Nerses Ashtaraketsi d'Eçmiyadzin. Comme à Istanbul, les sociétés éducatives et philanthropiques ainsi que les associations culturelles jouaient un rôle clé dans la vie publique des Arméniens de la côte égéenne. La Société des *Sünikliler* a été fondée par des intellectuels arméniens d'Izmir, avec le soutien des associés commerçants triestins d'Apraham Abroyan, un membre éminent de cette communauté. En peu de temps, la société a réussi à atteindre des figures financières et intellectuelles influentes venant de divers endroits tels qu'Istanbul (comme Bedros Yusufyan et Krikor Apelyan), Tiflis, Şuşi, Bagdad, Madras, Bombay, et d'autres régions. Cela a conféré à l'association une dimension à l'échelle ottomane[826].

[826] Richard G. Hovhannisian : *Tarihi Kentler ve Ermeniler – İzmir* (Villes historiques et arméniennes – Izmir) , İstanbul Aras Yayınları, 2012, p. 88

2.1 Une Arménie autonome sous la protection de la Russie

La famille est ainsi devenue l'acteur principal dans le parrainage et l'organisation des efforts de pré-étatisation des Arméniens. La famille Lazarev était une famille puissante et influente, tant au sein de l'armée qu'auprès de la cour russe. Durant la période tsariste, elle a joué le rôle de protectrice de la communauté arménienne en Russie. Elle a mené des négociations en vue de créer une région arménienne autonome. La famille était une véritable dynastie de riches hommes d'affaires arméniens éclairés originaires de Nouvelle-Djoulfa. La famille s'était également distinguée dans les armées russes lors des luttes de libération arméniennes et était un grand mécène de l'éducation. Le général-major Ivan Petrovitch Lazarev (1763–1803) appartenait à la célèbre famille de marchands arméniens d'Iran qui s'était installée en Russie et était devenue des membres influents du gouvernement. Il participa à la guerre russo-turque de 1788-1790. En 1799, il fut nommé commandant des troupes russes à Tiflis et, en 1801, le général Karl Knorring, commandant de la Ligne du Caucase, le désigna président du gouvernement provisoire. La famille et les groupes qu'elle soutenait se renforçaient au sein de la Cour impériale russe, tandis que les institutions arméniennes gagnaient également en puissance. Très rapidement, l'Académie Lazarev devint un important centre de savoir (qui exista jusqu'à sa confiscation par les bolcheviks en 1918) avec un programme complet de gymnase russe, sous la direction compétente de Harutiun Alamdarian. Dès 1850, le programme académique du collège prit une direction nettement orientaliste et arménologique, avec une majorité élitiste de professeurs et d'étudiants arméniens venus de toute la Russie. Nombre d'entre eux, poètes, intellectuels et dirigeants, allaient bientôt être à la pointe de la renaissance culturelle en Arménie russe, ou Arménie orientale[827].

Des personnalités telles que Hakob Shemakhetsi, les marchands Agha Shahamir et Movses Baghramian d'Inde, Movses Sarafov d'Astrakhan et les Lazarev faisaient partie de ceux qui envisageaient une Arménie autonome sous la protection de la Russie. Le règne de Catherine la Grande (1762-1796) fut marqué par un renouveau majeur des relations russo-arméniennes. Dès le troisième quart du XVIIIe siècle, la Russie renoua avec son intérêt pour les chrétiens de Transcaucasie. Ainsi, après sa guerre avec les Ottomans (1768-1774), Catherine, en 1778, afin de miner l'économie de la Crimée sous contrôle turc, relocalisa la communauté arménienne de cette région dans une nouvelle colonie le long du fleuve Don, qui fut nommée Nor (Nouvelle)

[827] Oshagan, ibidem, p. 149.

Nakhichevan (aujourd'hui intégrée à Rostov-sur-le-Don). Sa politique bienveillante envers les Arméniens de Russie permit à plusieurs familles de marchands arméniens russes, dont certaines avaient quitté Nouvelle-Djoulfa, d'acquérir une influence économique et politique considérable, notamment à Moscou et à Saint-Pétersbourg. La plus importante d'entre elles fut la famille Lazarev, qui devint active dans les efforts de libération arménienne à Moscou. Les victoires de Catherine contre les Ottomans et son intérêt pour la Transcaucasie réveillèrent à nouveau le leadership arménien local et encouragèrent les clercs et les laïcs à chercher un soutien russe dans leur lutte pour l'autonomie[828].

Immédiatement après la conquête d'Erevan, les Arméniens de Russie commencèrent à élaborer des idées pour une région arménienne autonome, avec son propre drapeau et ses administrateurs arméniens. À Saint-Pétersbourg, des hommes riches comme Khristofor Ekimovich Lazarev et des russophiles influents comme Alexandr Khudabashev et K. Argutinskii-Dolgorukii élaborèrent un plan pour une principauté arménienne autonome sous la protection russe. Cependant, l'empereur Nicolas Ier (1825-1855) rejeta cette idée et approuva à la place la formation d'un district arménien (Armianskaia Oblast' en russe, Haikakan Marz en arménien) qui serait dirigé par des administrateurs russes[829].

2.2 Institut Lazaryan et études théâtrales

L'Institut Lazaryan abritait également des travaux théâtraux. Un studio, *l'Armenian Drama Studio*, fut fondé dans la *Maison de la Culture Arménienne* à Moscou. Il était soutenu par le philanthrope arménien Lazaryan, membre de la famille fondatrice de l'Institut Lazaryan. Selon le site web du groupe, le studio fut créé sous la direction de Suren Khachaturov, frère aîné du célèbre compositeur Aram Khachaturian. Ce studio connut un essor pendant la période du *Deuxième Studio de Théâtre Arménien*[830].

En 1918, Vakhtangov fut invité par Suren Khachaturov à donner des formations et à diriger des pièces au *Armenian Drama Studio* de la *Maison de la Culture Arménienne*. Selon Andrei

[828] George Boumoutian : « Eastern Armenia From The Seventeenth Century To The Russian Annexation » (L'Arménie orientale du XVIIe siècle à l'annexion russe), *The Armenian People from Ancient to Modern Times, Volume I, The Dynastic Periods, From Antiquity to the Fourteenth Century*, Palgrave Macmillan, 1997, p. 91

[829] Suny, « Eastern Armenians Under Tsarist Rule », p. 113

[830] Théâtre arménien de Moscou - À propos de nous **https://www.mosarmteatr.com/en/#**

Malaev-Babel, Vakhtangov gagna en popularité en tant que metteur en scène et enseignant en dehors du MKhAT, auquel il s'était joint en 1911, travaillant avec de nombreuses troupes théâtrales moscovites[831].

De 1928 à 1937, Ruben Simonov dirigea ce studio, devenu connu sous le nom de *Studio R. N. Simonov*. Simonov monta plusieurs opéras au Théâtre Bolchoï et dirigea également les premiers, deuxièmes et troisièmes studios arméniens ainsi que le studio ouzbek à Moscou. En plus de ses nombreuses réalisations en tant que metteur en scène, Simonov enseigna à l'école théâtrale B. Schukin, rattachée au Théâtre Vakhtangov[832].

Encadré - 1904-1905 - Tensions sociales et ethniques dans le Caucase

Les Arméniens, les Azéris et les Tatars

L'agitation dans le Caucase, qui comprenait également des grèves importantes, atteignit son paroxysme avec les soulèvements généralisés dans tout l'Empire russe, connus sous le nom de Révolution de 1905. Cette année fut marquée par une vague de mutineries, de grèves et de révoltes paysannes à travers la Russie impériale, et les événements dans le Caucase furent particulièrement violents. À Bakou, le centre de l'industrie pétrolière russe, les tensions de classe se mêlaient aux rivalités ethniques. La ville était presque entièrement composée d'Azéris et d'Arméniens, mais la classe moyenne arménienne possédait une plus grande part des compagnies pétrolières, et les travailleurs arméniens bénéficiaient généralement de meilleurs salaires et conditions de travail que les Azéris. En décembre 1904, après qu'une grève majeure eut été déclarée à Bakou, les deux communautés commencèrent à s'affronter dans les rues, et la violence se propagea dans les campagnes. Lorsque les troubles prirent fin, on estima qu'environ 1 500 Arméniens et 700 Azéris avaient péri. Les événements de 1905 convainquirent le tsar Nicolas de la nécessité de changer de politique. Il remplaça Golitsin par le gouverneur arménophile, le comte Illarion Ivanovitch Vorontsov-Dachkov, et restitua les biens de l'Église arménienne. Peu à peu, l'ordre fut rétabli, et la bourgeoisie arménienne commença de nouveau à se distancier des nationalistes révolutionnaires.[833]

[831] Andrei Malaev-Babel : *Yevgeny Vakhtangov – A Critical Portrait* (Evgueni Vakhtangov - Un portrait critique), Routledge, London, 2013, p.148.

[832] Simonov a reçu le prix Lénine (1967) et le prix d'État de l'URSS (1943, 1947, 1950). Il a reçu deux ordres de Lénine, deux autres ordres et plusieurs autres distinctions. https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Ruben+Simonov

[833] Yves Ternon : *Les Arméniens*, Points, 1996, pp. 159-62.

Encadré - Membres arméniens russes du Théâtre d'Art de Moscou (le MKhAT)

Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943) – Né à Ozurgeti, en Géorgie. Dès l'âge de 13 ans, Nemirovitch-Dantchenko mettait en scène des pièces de théâtre et expérimentait avec divers effets scéniques. Il poursuivit ses études à l'Université d'État de Moscou, où il révéla ses talents d'écrivain et de critique. En tant que jeune dramaturge, ses pièces furent acclamées au Théâtre Maly de Moscou, ce qui lui valut au moins deux prix pour ses œuvres. En 1891, il devint professeur d'art dramatique à la Société philharmonique de Moscou. Parmi les acteurs et metteurs en scène influencés par son enseignement, on trouve Olga Knipper, Vsevolod Meyerhold et Yevgeny Vakhtangov, qui continuèrent à marquer la scène théâtrale russe.

Yevgeny Bagrationovitch Vakhtangov (1883-1922) – Né à Vladikavkaz, Vakhtangov fut fortement influencé par les expériences théâtrales de Vsevolod Meyerhold ainsi que par les techniques psychologiques de ses enseignants, Konstantin Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky et le cofondateur du MKhAT, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko.

Rouben Mamoulian (1897-1987) – Né à Tiflis. Dans les années 1920, Mamoulian devint une figure importante du théâtre et de l'industrie cinématographique aux États-Unis. Il commença sa carrière comme directeur d'opéra dans son pays d'origine avant de rejoindre Broadway puis Hollywood. Sa mère était directrice du théâtre arménien de Tiflis. Après avoir passé ses premières années à Paris, Mamoulian se rendit à Moscou pour suivre des études de droit. Il rejoignit ensuite le *deuxième studio* du MKhAT, où il apprit la méthode de Stanislavski sous la direction de Vakhtangov. Après un bref passage en tant que critique théâtral à Tiflis, il partit pour Londres, puis s'installa aux États-Unis.[834]

Akim Tamiroff (1899-1972) – Né à Bakou. Akim Tamiroff fut un autre acteur arménien de Bakou à connaître une grande célébrité à Hollywood. Il rejoignit le MKhAT et, après la tournée américaine du MKhAT en 1923, décida de rester aux États-Unis. Tamiroff enseigna la méthode de Stanislavski à plusieurs acteurs hollywoodiens, dont la star Gary Cooper[835]. Par ailleurs, une autre artiste arménienne issue de la *Theater Guild*, Arlene Francis Kazanjian (1907-2001), se distingua dans les domaines de la radio et de la télévision.

[834] Peter Manuelian : *In The Spotlight* (Sous les projecteurs), Ararat, 1977, Quarter 1 (1), pp. 61-62.

[835] Manuelian, ibidem, p. 63

Encadré - La transformation du contenu selon les territoires

Dans le Caucase du Sud, quatre auteurs d'Istanbul sont particulièrement adoptés et appréciés. Parmi eux, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, qui a lancé les premiers théâtres de quartier et permis la création du premier théâtre professionnel arménien ; Srabyon Hekimyan, qui a introduit le théâtre arménien au Naum Théâtre de Péra ; Yervant Odyan[836], auteur de grandes œuvres après 1915 ; et Hagop Baronyan, souvent surnommé le Molière des Arméniens. Baronyan est peut-être le premier écrivain arménien occidental dont le talent exceptionnel pour la satire fut largement et avec enthousiasme reconnu par les Arméniens orientaux. Ses œuvres, ainsi que ses articles, sont souvent retrouvés dans de nombreuses publications périodiques en arménien oriental, principalement publiées à Tiflis et à Moscou.

Les pièces de Baronyan étaient également populaires dans ces régions. Une de ses œuvres, *Les mendiants honorables* (1880-1881), est une comédie tragique qui dépeint comment les intellectuels arméniens d'Istanbul se sont transformés en mendiants face à la crise économique et au déclin du mouvement de la renaissance arménienne. La pièce traite de la corruption morale provoquée par la pauvreté et la perte de prestige. À Istanbul, des éditeurs, des poètes, des prêtres et même des médecins font la queue pour mendier de l'argent à un homme d'affaires originaire de Trabzon. Cette pièce, jouée à Istanbul dans un contexte socio-économique spécifique à l'époque ottomane, prend un sens différent lorsqu'elle est montée à Moscou environ 40 ans plus tard dans le cadre du studio arménien.

La version moscovite de *Les mendiants honorables* montre comment un contenu peut changer de sens en fonction du contexte historique et territorial. Dans cette interprétation, la pièce est « soviétisée ». Selon Kevork Bardakjian[837], Selon Kevork Bardakjian, le célèbre metteur en scène d'origine arménienne et élève de Vakhtangov, Ruben Simonov (1899-1968) a analysé *Les mendiants honorables*, qu'il a monté dans les années 1920 pour le *studio arménien de Moscou*, de la manière suivante : « Ils ont tous une profession, mais ne peuvent pas gagner leur pain quotidien. Pour nous, les événements de cette pièce se déroulent à notre époque. Les mendiants honorables d'aujourd'hui sont les émigrés de Paris, d'Istanbul et de Berlin, qui passent des heures dans des cafés à chercher des petits boulots ou des prêts qu'ils ne pourront

[836] L'écrivain stambouliote Yervant Odyan (1869-1926), considéré comme l'un des meilleurs auteurs satiriques de l'Empire ottoman après Hagop Baronyan, est surtout connu pour sa critique acerbe des approches basées sur la lutte des classes à la question arménienne, telle qu'elle se développait dans le Caucase du Sud. Cette critique est particulièrement évidente dans son œuvre *Yoldaş Pançuni*. Le roman met en scène un type de socialiste qui parcourt les villages anatoliens pour organiser les paysans, mais ce personnage est traité de manière satirique. Le terme « *Pançuni* » signifie « sans le sou » ou « celui qui n'a rien » en arménien. Odyan fait de *Yoldaş Pançuni*, né à Trébizonde et considéré comme un escroc né, un sujet de comédie noire en décrivant comment cet homme, après avoir erré sans emploi à travers l'Europe et le Caucase, devient un révolutionnaire imposteur.

[837] Kevork B. Bardakjian : *Hagop Baronian's Political Satire* (*La satire politique de Hagop Baronian*), Oxford University, PhD thesis, 1978, p.17

jamais rembourser ; ils sont des aventuriers multinationaux, incapables de trouver un emploi stable et sérieux. »

Cette pièce fut ensuite jouée en Arménie par Vartan Acemyan (1905-1977), un élève de Simonov. Acemyan, qui jouait le rôle du prêtre, expliqua que son interprétation offrait une critique anticléricale du personnage, en attaquant son identité de religieux. Cependant, dans la version originale de Baronyan, la corruption du prêtre n'est pas due à son identité, mais aux conditions socio-économiques qui l'ont appauvri et dévalorisé. Dans la mise en scène d'Acemyan, les autres personnages furent également interprétés selon une analyse du texte centrée sur le conflit de classes, mettant ainsi en lumière les tensions sociales de l'époque.

3. Le Théâtre d'art de Moscou (le MKhAT) et son avant-gardisme

Les dirigeants russes ont perçu le théâtre non seulement comme une source de divertissement, mais également comme un outil de diffusion des idées et des Lumières. Pierre le Grand a reconnu l'importance du théâtre en tant qu'instrument pédagogique et a soutenu son développement dans ce but. Plus tard, en 1845, l'écrivain et dramaturge Nikolaï Gogol, considéré comme l'une des figures majeures du réalisme littéraire russe, a décrit le théâtre comme une sorte de tribune à partir de laquelle de grandes choses pouvaient être dites au monde[838].

Le théâtre européen s'est introduit dans l'Empire russe en tant que représentation du nationalisme, tout comme il l'avait fait dans d'autres pays d'Europe et dans l'Empire ottoman. À l'instar des sultans ottomans, la cour impériale russe chercha à s'approprier cette force culturelle et à la mettre en œuvre sous son contrôle. Comme dans de nombreux autres pays européens et dans l'Empire ottoman, la Russie créa alors des théâtres nationaux où des pièces étaient jouées dans la langue nationale. L'impératrice Catherine la Grande (Catherine II, 1729-1796) avait pour ambition d'initier son peuple à la littérature mondiale à travers des œuvres dramatiques mises en scène en langue russe.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, au milieu du XIXe siècle, la tendance dominante en Europe était celle du réalisme romantique et du développement d'un théâtre d'idées. Pendant cette période, les principales productions du théâtre russe étaient les satires

[838] Murray Frame : *School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia* (L'école des citoyens : Théâtre et société civile dans la Russie impériale), New Haven: Yale University Press, 2006, p. 1.

de Nikolaï Gogol ainsi que le réalisme comique dans les pièces d'Alexandre Ostrovski et d'Ivan Tourgueniev. Cependant, l'influence majeure du drame réaliste vint dans les dernières décennies du XIXe siècle, d'abord avec les pièces du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, puis avec les œuvres d'Anton Tchekhov, dramaturge russe. Tous deux ont eu un impact notable, en termes de contenu et de style, sur les dramaturges arméniens du Caucase du Sud. Ces derniers s'inspirèrent de leurs œuvres pour atténuer le caractère nationaliste de leurs productions.

Cependant, la véritable révolution du théâtre russe se produisit en 1898 avec la fondation du MKhAT. Pendant que le courant du naturalisme se renforçait en Europe, les fondateurs du MKhAT furent influencés par la compagnie allemande de Meiningen, qui visita la Russie à la fin des années 1880. Konstantin Stanislavski, acteur et metteur en scène, et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, dramaturge, enseignant et critique de théâtre, échangèrent leurs points de vue sur la création d'une troupe idéale, leur politique artistique et leurs méthodes de production. Ils décidèrent de monter des pièces de Tchekhov et, peu de temps après, de Maxime Gorki[839]. Cette décision insuffla une nouvelle vitalité au théâtre russe et attira rapidement l'attention sur le MKhAT.

Konstantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko ont fondé le MKhAT peu de temps après la levée du contrôle et du patronage impérial sur le théâtre. Comme dans le reste du monde, la révolution industrielle en Russie a favorisé l'émergence de théâtres privés. Bien que le contrôle des palais sur le théâtre, via des mécanismes tels que la censure, se poursuivît, celui-ci semblait avoir disparu, ce qui a permis la création de théâtres d'avant-garde. À l'instar des artistes de l'époque, comme Kandinsky, Chagall et Malevitch, les fondateurs du MKhAT étaient également idéalistes. Intégrés à l'effervescence culturelle russe de la fin du XVIIIe siècle, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko se sont donné pour mission de moderniser, développer et réformer le théâtre russe. Pour ce faire, ils ont fondé en 1897 un théâtre initialement nommé le Théâtre d'Art Populaire de Moscou, qui incarnait des idées radicales et novatrices. En raison de la rapide industrialisation de la Russie, la classe ouvrière devenait plus influente. La conception initiale du théâtre était audacieuse pour l'époque : il devait offrir des représentations à un nouveau public, celui de la classe ouvrière.

[839] Dans son ouvrage autobiographique Ma vie dans l'art, Stanislavski décrit les dilemmes de l'homme de théâtre russe, sa propre aventure de comédien et comment et dans quelles conditions le MKhAT a été fondé. Konstantin Stanislavski : *My Life in Art*, Routledge, 2008, London

3.1 L'aspect politique du système du MKhAT - briser le statu quo artistique et social

Le célèbre système de Stanislavski, à l'origine du method acting mondialement reconnu, a été élaboré entre 1877 et 1897. Stanislavski commença par se poser des questions sur les difficultés qu'il rencontrait dans sa propre carrière artistique. Le système se développa progressivement, en réponse à ces questionnements personnels. Ce qu'il proposait rompait radicalement avec le système traditionnel[840], non seulement dans le domaine du jeu d'acteur et de la formation des comédiens, mais aussi dans la structure sociale castée de la société de l'époque. En Russie, à cette époque, l'esclavage venait à peine d'être aboli, et certains acteurs étaient d'anciens esclaves. Par exemple, Mikhaïl Semionovitch Chepkine (1788-1863), une figure majeure de la génération précédant Stanislavski, avait lui-même été esclave[841].

Dans son ouvrage *My Life in Art*, Stanislavski affirme à plusieurs reprises que, selon lui, le but du théâtre était de civiliser la société, de développer la sensibilité, d'élever la perception et de civiliser l'esprit tout en élevant l'âme. Et pour atteindre ce but, la meilleure méthode était de rester fidèle aux principes du réalisme. Il ne s'agissait pas simplement d'une préférence esthétique ou d'un choix de style, mais de l'idée que le contenu humain du théâtre devait prévaloir sur les autres facteurs, notamment la forme. En d'autres termes, le système de Stanislavski était, en réalité, un système radical doté d'une mission politique.

La période où ce système prit véritablement forme, que l'on pourrait appeler la période de maturité, se situe entre 1885 et 1897. En 1897, après de longues discussions, Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko fondèrent le MKhAT. La création du MKhAT représentait la concrétisation des réformes artistiques entreprises par des figures telles que Gogol, Pouchkine, Chepkine et Ostrovski. Leur ambition était de créer un style de jeu débarrassé des clichés. Chaque pièce devait être créée à partir de zéro, avec ses propres costumes et décors, et sans star principale : une véritable troupe collective. Leur slogan était clair : « Aujourd'hui Hamlet, demain figurant... [842]».

---

[840] Stanislavki présente un panorama général de la période du théâtre russe avant l'avant-garde. On peut consulter Stanislavski : « Old Russia », *My Life in Art*, Routledge, New York, 1952, pp.3-11.

[841] Jean Benedetti : *Stanislavski and the actor*, Bloomsbury Methuen Drama, New York, 1982, p.23.

[842] Benedetti, ibidem, p. 36

Dans *My Life in Art*, Stanislavski explique que cette troupe ne devait pas se limiter au public élitiste de Moscou. Leur mission était d'éclairer et d'éduquer le peuple, en créant un théâtre accessible à tous. Leur idée initiale était même de nommer la troupe *Le Théâtre d'Art Public de Moscou*, avec l'intention de proposer des représentations gratuites pour les ouvriers. Toutefois, ces représentations nécessitaient un contrôle de censure distinct, ce qui impliquait que les pièces devaient passer par quatre contrôles de censure différents. Nemirovitch-Dantchenko fut même averti qu'il risquait d'être arrêté s'il persistait à organiser des spectacles spéciaux pour les ouvriers. Finalement, ils renoncèrent à cette idée, et la troupe garda le nom du MKhAT. Après sa création, le théâtre traversa plusieurs étapes importantes de son développement.

Le MKhAT devint un symbole de réforme non seulement pour le théâtre, mais aussi pour la société, en reflétant les idéaux de justice sociale et de renouvellement artistique.

3.2 Période des studios et expansion (1906-1917)

Anton Tchekhov, grand soutien du MKhAT, mourut en 1904, suivi en 1905 par l'attaque de l'Armée blanche et la tentative de révolution avortée. Ces événements, associés au suicide de Savva Timofeyevich Morozov (1862-1905), un magnat du textile russe et mécène du MKhAT, modifièrent profondément les conditions de travail et d'existence de la troupe. En 1906, le groupe entra dans une nouvelle phase, marquée par une période de recherche (1906-1912), qui ouvrit la voie à l'ère des studios expérimentaux. Pendant cette période, le MKhAT devint une plateforme de collaboration avec de jeunes artistes et des groupes avant-gardistes. Le *Premier* et *Deuxième Studio* (1912-1917), suivis du *Troisième Studio* et de l'*Opera Studio* (1917-1922), furent le théâtre de nombreuses expériences théâtrales novatrices.

Stanislavski avait besoin de travailler avec un groupe d'acteurs pour poursuivre ses recherches. Cependant, il ne trouva pas le soutien nécessaire auprès de ses contemporains, dont Nemirovitch-Dantchenko, même si ceux-ci affirmaient apprécier ses travaux. Dans la pratique, ils se contentaient de répéter la nouvelle terminologie sans réellement aller au-delà. C'est la raison pour laquelle Stanislavski se tourna vers une nouvelle génération d'acteurs, marquant ainsi le début de l'ère des studios. Parmi les jeunes acteurs avec lesquels il travailla se trouvaient des noms qui deviendraient célèbres dans le monde du théâtre, tels que Yevgeny Vakhtangov, Mikhaïl Tchekhov et Richard Boleslavski.

Stanislavski ne se limita pas au seul domaine du théâtre. Il remarqua que certains termes issus de la linguistique, de la musique, de la danse et des arts visuels pouvaient avoir des applications très productives dans le théâtre. Il poursuivit ses recherches en établissant des liens entre différentes disciplines artistiques.

De manière surprenante, bon nombre des acteurs travaillant dans ces studios venaient du Caucase, notamment des Arméniens. Parmi eux se trouvait Vakhtangov, qui, comme Stanislavski le reconnaissait, « était destiné à jouer un rôle majeur dans l'histoire de notre théâtre » [843].

4. Un acteur avec une mission : Yevgeny Vakhtangov

La Grande Révolution socialiste de 1917, ou Révolution d'octobre, imposa aux artistes des responsabilités complexes. Leur tâche principale consistait à définir leur rôle dans la lutte pour un « nouvel » art. À cette époque, Yevgeny Vakhtangov était l'un des représentants les plus clairs du théâtre en Russie. À travers ses notes et ses articles, il mena de vastes activités théâtrales et publiques, reflétant sa vision de la société et de l'art. Une œuvre l'a particulièrement influencé : Le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland (1866-1944). Cet ouvrage, dédié à l'idée d'un théâtre pour le peuple, résonnait fortement avec la situation en Russie juste après la révolution d'octobre.

Vakhtangov loua *Le Théâtre du Peuple* comme « un livre sur lequel on pourrait écrire un autre livre ». Il voyait en Rolland un véritable homme du peuple. Chaque mot du livre semblait parler directement au lecteur, et Vakhtangov ressentait profondément les battements du cœur noble et compatissant de l'auteur à travers chaque ligne. Il écrivait : « Vous devez apprendre à aimer les gens. Votre cœur doit être rempli de joie à l'idée de la victoire du peuple. Mais il doit aussi être rempli de douleur pour ceux qui se détournent, fuient, se cachent, et s'éloignent du peuple, des bâtisseurs de la vie, des mains qui créent des valeurs et produisent notre pain quotidien [844]. »

Vakhtangov est né et a grandi à Vladikavkaz, en Ossétie du Nord. Cette ville, où des acteurs arméniens d'Istanbul, Tovmas Fasulyacıyan et Siranuş, jouaient des pièces en arménien dans les places publiques et formaient des groupes de jeunes, était un lieu culturel vibrant qui a influencé profondément le jeune Vakhtangov. Après avoir terminé ses études au gymnase de Vladikavkaz, il

[843] Stanislavski, ibidem, p. 525

[844] Lyubov Vendrovskaya and Galina Kaptereva : *Evgeny Vakhtangov,* traduit du russe par Doris Bradbury Vendravskaya. Progress Publishers, Moscow, 1982, p. 127.

partit pour l'Université de Moscou. Sa famille s'attendait à ce qu'il termine ses études et reprenne les affaires de son père, qui était dans le commerce du tabac. Cependant, Vakhtangov décida de devenir acteur.

Après avoir joué avec plusieurs troupes de théâtre à Moscou, il rejoignit l'école d'art dramatique d'A.I. Adashev, où il suivit des cours de théâtre sous la direction de Leopold A. Sulerzhitsky, un proche collaborateur de Konstantin Stanislavski. C'est à cette époque qu'il découvrit le système de Stanislavski, qui remettait en question l'ancienne école de jeu d'acteur. Rapidement, Vakhtangov se fit remarquer au sein du MKhAT et prit la direction du *Premier Studio* du théâtre.

En 1913, il mit en scène une pièce de Gerhart Hauptmann intitulée *Festival of Peace*, où il commença à montrer son propre style. Son interprétation attira l'attention de l'écrivain Maxime Gorki, qui voyait en lui une nouvelle approche avant-gardiste. Vakhtangov avait interprété la pièce de manière à dénoncer la décadence de la classe moyenne, une critique qui faisait écho à la corruption généralisée dans le climat politique de l'époque[845].

À cette époque, beaucoup de membres du MKhAT, y compris Stanislavski, étaient initialement distants par rapport aux idées révolutionnaires qui émergeaient en Russie. Cependant, avec la révolution d'octobre 1917, le théâtre prit un nouveau tournant. Sous la direction de Vakhtangov, le *Troisième Studio* du MKhAT devint un lieu d'expérimentation où les limites de l'expression physique étaient repoussées. Stanislavski voyait en Vakhtangov l'un des principaux défenseurs de son *Système* et l'encourageait dans ses explorations. De son côté, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko transmit à Vakhtangov l'importance du travail approfondi sur les textes, tandis que ce dernier s'inspirait des expériences de Meyerhold, qu'il invita à animer des ateliers au sein du *Troisième Studio*.

En août 1909, Vakhtangov entra à l'école dramatique d'Adashev et devint rapidement l'un des élèves préférés de Sulerzhitsky. Entre décembre 1909 et janvier 1910, il accompagna

[845] Parlakian, « Evgenii Vakhtangov », pp. 34-37, p. 35

Sulerzhitsky lors d'un voyage à Berlin et Paris, élargissant ainsi ses horizons artistiques et renforçant son désir de repousser les limites du théâtre[846].

4.1 Remettre en cause la révolution de 1917

En 1917, la révolution d'octobre a offert de nombreuses occasions aux artistes de remettre en question l'ordre établi. Le MKhAT est non seulement devenu une institution influente pour la formation d'acteurs, mais aussi un espace où de nombreux groupes ont pu bénéficier d'un enseignement. À partir de 1914, Vakhtangov commença à diriger des troupes en dehors du MKhAT et fonda sa propre école d'art dramatique. Malgré ces nouvelles responsabilités, il continua à jouer au sein du *Premier Studio* du MKhAT.

Avec ses élèves et Vsevolod Meyerhold, une autre figure majeure du théâtre russe, Vakhtangov s'éloigna du naturalisme prôné par leur maître, Stanislavski, pour explorer le théâtralisme, une approche qui mettait en avant l'artifice théâtral, en contraste avec le réalisme. Alors que Meyerhold persévéra dans cette voie jusqu'à ses extrêmes, Vakhtangov chercha à trouver un compromis en intégrant des éléments du style du MKhAT tout en explorant de nouvelles formes d'expression. Cette différence d'approche marqua un tournant dans la carrière des deux metteurs en scène.

Vakhtangov continua à travailler au sein du MKhAT et son école devint le *Troisième Studio*[847] du théâtre. Il se fit rapidement remarquer pour ses mises en scène audacieuses, notamment avec *Une demande en mariage* d'Anton Tchekhov et *Le Miracle de Saint-Antoine* de Maurice Maeterlinck, qui reçurent de nombreux éloges. En associant le réalisme psychologique de Stanislavski à des éléments plus stylisés et symboliques, Vakhtangov contribua à créer un nouveau langage scénique.

---

[846] Nick Worrall : *Modernism To Realism On The Soviet Stage: Tairov -Vakhtangov – Okhlopkov* (Du modernisme au réalisme sur la scène soviétique : Tairov -Vakhtangov - Okhlopkov), Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 5

[847] Le troisième studio du Théâtre d'art de Moscou a été rebaptisé Théâtre Vakhtangov en 1924.

Encadré - tournées du Théâtre d'Art de Moscou (le MKhAT)

Le MKhAT a utilisé les tournées comme une méthode de protection face aux bouleversements politiques. Après la première révolution russe de 1905, la troupe entama sa première tournée internationale, visitant des villes telles que Dresde, Leipzig, Prague, Vienne, Francfort et Berlin.

La tournée de 1906 fut un succès retentissant qui permit au MKhAT d'acquérir une renommée mondiale. Les exploits du TAM résonnèrent à travers l'Europe, et l'Empereur d'Allemagne lui-même félicita Stanislavski et Dantchenko[848].

Après cette tournée, un tournant décisif fut pris quant au système de Stanislavski. Avec l'aide de Sulerjitski, ils travaillèrent sur les fondements de leur système, et l'élève le plus éminent de Stanislavski, Vakhtangov, joua un rôle actif dans sa création.

Pour échapper aux pressions exercées sur le théâtre russe à la suite des révolutions de 1917, le MKhAT entama une nouvelle tournée à Berlin (en septembre 1922), à Paris (en novembre 1922) et aux États-Unis (de 1923 à 1924).

La tournée aux États-Unis fut l'une des plus grandes réussites du théâtre et eut une influence profonde et durable sur les scènes théâtrales des pays visités. Les idées et techniques employées par les acteurs du MKhAT lors des tournées de 1923 et 1924 révolutionnèrent les pratiques théâtrales américaines tout en encourageant une transformation au sein de la culture russe. De nombreux acteurs talentueux du MKhAT décidèrent de rester aux États-Unis, entraînant une perte significative pour l'Union soviétique.

Ces tournées, et particulièrement après la mort de Lénine en 1924, isolèrent et protégèrent le MKhAT des conflits politiques, le plaçant ainsi hors de la portée des extrémistes culturels révolutionnaires tels que *Proletkult*[849]. En effet, *Proletkult* critiquait en effet le MKhAT pour être « trop modéré » et entretenir des « tendances bourgeoises ». Plus important encore, les tournées fournissaient au TAM un soutien financier crucial, car nombre de ses acteurs luttaient quotidiennement contre la faim.

[848] Vladimir Nemirovitch-Dantchenko : *My Life in the Russian Theatre*, New York: Theatre Arts Books, 1964, p. 290.

[849] *Proletkult* (Organisations de Culture et d'Éducation Prolétariennes) : Mouvement actif entre 1917 et 1925, visant à créer un art entièrement appartenant au prolétariat, en opposition aux influences bourgeoises.

4.2 Ajouter une voix arménienne au théâtre juif - Théâtre Habima de Tel Aviv

Après avoir mis en scène *The Miracle of Saint Anthony*, Vakhtangov entreprit un projet important avec le *Habima Theater* à Moscou. Ce projet impliquait une collaboration entre acteurs juifs et arméniens autour de la pièce *Dibbouk*, une œuvre qui marqua un tournant pour le théâtre juif. Après avoir été jouée à Moscou, la pièce fut transférée à Tel Aviv et présentée en Europe de l'Est ainsi qu'à Paris[850].

Nahum Zemach, le fondateur du théâtre *Habima* (1887-1939), avait approché Konstantin Stanislavski dans les années 1910 pour demander une formation théâtrale pour ses acteurs. Stanislavski délégua cette tâche à Vakhtangov. Sous la direction de Vakhtangov, le groupe commença par jouer des pièces inspirées du folklore juif, tout en apprenant l'hébreu pour mieux s'imprégner de leurs racines culturelles. Le groupe commença par plusieurs pièces en un acte, puis il releva le défi de monter *The Eternal Jew* de Pinski. Cependant, en raison des problèmes de santé de Vakhtangov, ce furent d'autres membres du MKhAT qui finalisèrent la production.

En 1921, après le succès de *The Eternal Jew*, le groupe entama les préparatifs pour *Dibbouk*, une pièce écrite par S. Ansky (Shloyme Zanvl Rappoport) entre 1913 et 1916, qui explore la mystique juive et le folklore. La pièce fut traduite du russe à l'hébreu, et le groupe choisit Vakhtangov comme metteur en scène, estimant qu'il était le seul à posséder l'imagination sans limite nécessaire pour transformer cette œuvre en un véritable monument de la tradition juive[851].

La première de *Dibbouk* eut lieu le 31 janvier 1922 à Moscou, et l'événement attira de nombreuses personnalités influentes du monde artistique et intellectuel, dont Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Anton Tchekhov, Maxime Gorki et le célèbre chanteur Fédor Chaliapine. Cette production fut saluée comme une étape marquante de l'histoire du théâtre, mêlant traditions spirituelles et innovations théâtrales sous la direction visionnaire de Vakhtangov.

---

[850] Il existe de nombreux articles sur le parcours territorial de *Dibbouk* à travers l'Europe et la Palestine. Pour en savoir plus sur son départ de Moscou et son arrivée à Paris, vous pouvez consulter l'article de Marie-Christine Autant-Mathieu. Son article étudie les difficultés liées à la sortie de la pièce à Moscou, la bonne réception des représentations à Paris et l'influence qu'elles ont exercée sur le théâtre français. Marie-Christine Autant-Mathieu : *The Habima Theatre's Paris Tour* (*La tournée parisienne du Théâtre Habima*), Summer of 1926, Research Director, ARIAS (Sorbonne Nouvelle-CNRS-ENS), https://shs.hal.science/hal-00553801/

[851] Parlakian, « Evgenii Vakhtangov », pp. 34-37, p. 36

Encadré - *Le Dibbouk*

Le Dibbouk (ou *Entre deux mondes*) est une pièce écrite par S. An-sky (Shloyme Zanvl Rappoport) entre 1913 et 1916. L'auteur, écrivain juif, dramaturge, chercheur en folklore juif, polémiste et activiste culturel et politique, a d'abord rédigé la pièce en russe avant de la traduire lui-même en yiddish. En hébreu, *dibbouk* signifie « adhéré, attaché ». Dans la tradition juive, un *dibbouk* est une âme errante qui prend possession d'un être vivant. Sh. An-sky s'est inspiré des légendes qu'il a recueillies lors de ses expéditions ethnographiques dans les *shtetlekh* (villages et villes) de Podolie et de Volhynie. Il s'agit d'une adaptation *yiddishlandaise* de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, avec des accents surnaturels. La pièce raconte la possession d'une jeune femme par un esprit – appelé *Dibbouk.*

Varsovie, Moscou, Palestine

Créée en 1920 à Varsovie et traduite dans de nombreuses langues, *Le Dibbouk* est devenue la pièce la plus célèbre du théâtre yiddish. Deux ans plus tard, à Moscou, elle a été mise en scène en hébreu par le théâtre *Habima*, qui s'est ensuite installé en Palestine et est devenu le théâtre national d'Israël.

Une renaissance culturelle juive

Il semble que le théâtre ait également joué un rôle important dans la représentation du nationalisme juif. Si le théâtre arménien a vu le jour à Venise, Moscou est considérée comme une ville clé dans le mouvement de renaissance culturelle juive. Le théâtre *Habima* a été fondé à Moscou en 1917 par le professeur d'hébreu Nahum Tsemah, l'institutrice Hanna Rovina et l'acteur Menahem Gnessin, qui dirigeait une troupe amateure. En se produisant en hébreu, leur but était de susciter une renaissance culturelle juive. *Habima* désigne en hébreu à la fois l'estrade du pupitre de lecture dans la synagogue et la scène de théâtre. La troupe a annoncé son intention de mettre en scène *Le Dibbouk* en 1918, année de la traduction de la pièce par Bialik. La production ne démarra qu'en 1922, en partie à cause de la guerre civile en Russie. La mise en scène a été confiée à Vakhtangov, élève de Stanislavski. Pour les décors et les costumes, il a sollicité l'artiste Nathan Altman, et pour la musique Joel Engel, qui avait participé à l'expédition An-sky. *Le Dibbouk* de Vakhtangov s'inspire du jeu puissant des pantomimes de la *commedia dell'arte*, compréhensible même par un public ne parlant pas l'hébreu. En 1926, *Habima* effectue une tournée en Europe et aux États-Unis, avant qu'une partie de la troupe ne s'installe à Tel-Aviv en 1928[852].

[852] Samuel Blumenfeld et Pascale Samuel : *Le dibbouk, fantôme du monde disparu*, Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme (mahj) catalogue d'exposition, Actes Sud, Paris 2024, pp 91-92.

Les écrivains juifs Tony Kushner et Nick Worrall[853] soulignent tous deux que Yevgeny Vakhtangov, metteur en scène russo-arménien, a apporté l'influence du théâtre arménien à ses productions et contribué de manière significative au développement du théâtre israélien[854]. En 1917, Vakhtangov reçoit une invitation de la part du studio juif *Habima* à Moscou, transmise par Konstantin Stanislavski. À cette époque, le groupe débute avec la mission de monter des productions professionnelles en hébreu, un projet culturel et linguistique d'importance pour la communauté juive. Vakhtangov commence alors à collaborer avec eux.

Quelques années plus tard, la troupe met en scène *Le Dibbouk* à Moscou, une production marquante. Tony Kushner souligne que l'équipe de production était constituée de juives, d'arméniennes et de russes et que la vision de Vakhtangov pour la pièce a profondément transformé la manière dont la culture juive-yiddish était préservée sur scène. Le concept arménien de la production théâtrale, tel qu'intégré par Vakhtangov, a eu une influence durable sur l'art théâtral juif. Cette collaboration a façonné l'avenir du théâtre juif en Israël.

En 1928, le *Dibbouk* s'installe à Tel Aviv, et le style de performance développé par Vakhtangov, qualifié de « fantastico-grotesque », est devient une caractéristique du théâtre juif. Le travail de Vakhtangov en tant que directeur de la troupe *Habima* jusqu'à sa mort en 1922 l'a positionné comme une figure clé dans la création du théâtre israélien, avec une intégration unique des traditions théâtrales arméniennes dans les expressions culturelles juives. Kushner note qu'un metteur en scène arménien, Vakhtangov, est devenu la voix d'une langue opprimée, jouant un rôle crucial dans l'élévation du théâtre en hébreu.

De manière intéressante, un autre élève arménien de Stanislavski, Vakhtang Levanovich Mchedelov (nom de naissance Mchedlishvili), a également participé à la production. Tout comme Vakhtangov, Mchedelov a influencé le théâtre arménien dans son travail, enrichissant encore cette fusion multilingue et multiculturelle unique sur scène.

[853] Tony Kushner : *New Essays on the Art and Politics of the Plays* (Nouveaux essais sur l'art et la politique des pièces de théâtre), McFarland, 2006. Nick Worral : The Moscow Art Theater, Routledge, London, 1996.

[854] Kushner, ibidem, pp.174-82. Worral, ibidem, pp. 151-154.



Théâtre de Moscou *Habima* ; Tournée Europe-Amérique, 1926

Rédigée en lithuanien, hébreu et russe, cette affiche a été publié à l'occasion de la première tournée internationale de *Habima* en Europe et en Amérique[855].

5. Le MKhAT est en exil

Les travaux du MKhAT et ses recherches expérimentales furent profondément affectés par les conflits politiques, ce qui contraignit la troupe à quitter Moscou. La révolution d'octobre de 1917, ainsi que les attaques de l'Armée blanche qui l'ont précédée, ont provoqué des changements majeurs dans la trajectoire du MKhAT. Ces événements politiques ont dispersé les membres du

[855] Photographie prise par mes soins lors de l'exposition *Le Dibbouk, fantôme du monde disparu* au Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme (mahj). https://www.mahj.org/fr/programme/le-dibbouk-fantome-du-monde-disparu-31248

MKhAT à travers le monde et, pendant un certain temps, ils furent incapables de poursuivre leurs activités théâtrales en Russie.

Cependant, cette période d'exil eut aussi un effet positif inattendu : elle permit la diffusion des connaissances et de l'héritage théâtral du MKhAT en Europe et aux États-Unis. Ainsi, les idées novatrices du MKhAT, notamment celles développées par Stanislavski et ses collaborateurs, trouvèrent un nouveau terrain d'expression en dehors de la Russie, influençant durablement le théâtre mondial, en particulier en Europe et en Amérique du Nord.

5.1 1905 Offensive de l'Armée blanche

Nick Worrall explique que le MKhAT connut un déclin temporaire après 1917, sans nouvelles productions montées pendant cette période. L'attaque de l'Armée blanche contre les membres du MKhAT en tournée joua un rôle crucial dans la désintégration du groupe, car de nombreux membres ne retournèrent plus à Moscou, préférant l'exil. La situation politique commença à se normaliser après 1921, et en 1924, le MKhAT revint à Moscou après une tournée mondiale de deux ans, qui passa par Berlin, Prague, Zagreb, Paris, et en 1923, par New York. Malheureusement, Vakhtangov était déjà décédé d'un cancer à cette époque.

Stanislavski, à propos de leur visite aux États-Unis, déclara : « L'Amérique veut voir ce que l'Europe connaît déjà ». Il soulignait ainsi que le MKhAT se présentait comme faisant partie de la tradition théâtrale européenne. Nick Worrall note également que Vakhtangov était davantage influencé par la tradition française que par le marxisme. Bien que Vakhtangov ne fasse pas physiquement partie de ceux qui ont contribué à exporter le système de Stanislavski en Amérique du Nord, il continua à travailler avec des groupes juifs et arméniens à Moscou jusqu'à sa mort en 1922, alors que le MKhAT était en déclin[856].

5.2 Tournée aux États-Unis

Lors de sa tournée en Amérique avec le MKhAT entre 1922 et 1923, Stanislavski fit reconnaître à grande échelle les résultats créatifs de ses recherches sur le jeu d'acteur en Occident. Pendant cette tournée, la tradition théâtrale arménienne représentée par Vakhtangov, qui était indirectement transférée de Moscou au monde occidental, fut aux côtés de Stanislavski. L'approche de Vakhtangov et son héritage culturel arménien étaient étroitement liés au système de Stanislavski.

[856] Nick Worral : The Moscow Art Theater, Routledge, London, 1996.

Aux États-Unis, l'un des plus grands adeptes théoriques du *Système* et des idées de Vakhtangov fut Lee Strasberg. Grâce à cette approche, il eut un impact majeur sur le monde du théâtre américain. Co-fondateur du *Group Theatre* aux côtés d'Elia Kazan et Harold Clurman, il fonda également le *Lee Strasberg Theatre Institute* et il devint directeur artistique de *l'Actors Studio*, une institution qui forma de nombreuses stars d'Hollywood. Strasberg est considéré comme une figure clé dans l'évolution du théâtre et du cinéma américains[857].

Vakhtangov, Richard Boleslavsky (1889-1937), un metteur en scène et réalisateur polonais et Maria Ouspenskaya (1876-1849), une actrice et professeure d'art dramatique russe étaient trois praticiens majeurs issus du *Premier Studio* du MKhAT. Alors que Vakhtangov resta à Moscou, Boleslavsky et Ouspenskaya partirent pour les États-Unis, où ils fondèrent en juillet 1923 le *American Laboratory Theatre*. Ce projet, financé par de riches mécènes américains inspirés par la première venue du MKhAT en Amérique en janvier 1923, était consacré à la formation de jeunes acteurs selon le système de Stanislavski. Les cours dispensés par Boleslavsky et Ouspenskaya devinrent le cœur de cet établissement. Bien que l'*American Laboratory Theatre* ait fermé en 1933, il joua un rôle essentiel en tant que lien entre le système de Stanislavski et le premier collectif théâtral américain, le *Groupe Theatre*. Les fondateurs du *Group Theatre*, Harold Clurman, Cheryl Crawford et Lee Strasberg, suivirent avec attention les cours de Boleslavsky. Parmi ces cours figuraient des citations et des écrits de Vakhtangov sur le système de Stanislavski. Ainsi, les travaux de Vakhtangov eurent également une influence considérable et indirecte sur le théâtre américain[858].

La tournée américaine de Stanislavski en 1922-1923 a eu un impact durable sur le monde théâtral occidental en présentant l'approche révolutionnaire du MKhAT dans le domaine de l'art de l'acteur. Cette approche révolutionnaire constituait un modèle où les qualités raffinées des mouvements théâtraux du XIXe siècle étaient réunies. La mobilisation théâtrale, déclenchée par le nationalisme, a évolué dans chaque territoire, créant ainsi une tradition ou un héritage propre à

[857] Pour plus d'informations sur l'interprétation du système Vakhtangov par Strasberg, on peut consulter Richard Schechner: « Working With Live Material: An Interview With Lee Strasberg » (Travailler avec du matériel vivant : Entretien avec Lee Strasberg), Tulane Drama Review, vol. 9, no.l, fall 1964, 129-130.

Loraine S. Hull : *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull A Practical Guide For Actors. Teachers And Directors* (La méthode Strasberg telle qu'enseignée par Lorrie Hull, un guide pratique pour les acteurs. Enseignants et Directeurs), Hull-Smithers, 2004.

[858] Loraine S. Hull, ibidem, p. 100

chaque région. Il est important de souligner que l'héritage de Moscou était profondément multiculturel.

Ce processus a permis de transmettre non seulement le système de Stanislavski, mais aussi la tradition théâtrale arménienne de Yevgeny Vakhtangov vers l'Occident. La vision théâtrale de Vakhtangov et ses innovations ont particulièrement résonné dans le monde théâtral américain, si bien que l'héritage arménien est ainsi devenu un trésor culturel transféré de Moscou vers l'Ouest. Bien que Vakhtangov n'ait pas directement représenté son art en Amérique, ses contributions au système de Stanislavski ont eu un écho indirect à travers des figures comme Lee Strasberg, Elia Kazan et Harold Clurman.

Cette influence s'est approfondie avec la création de l'*American Laboratory Theatre* par les élèves de Vakhtangov et les disciples de Stanislavski, Richard Boleslavsky et Maria Ouspenskaya. En établissant le système de Stanislavski aux États-Unis, cette école a jeté un pont crucial vers les futures troupes théâtrales, notamment le *Group Theatre*. Ainsi, les méthodes novatrices de Vakhtangov et l'héritage culturel arménien ont joué un rôle majeur dans le développement du théâtre américain, laissant une empreinte indélébile dans le théâtre et le cinéma à travers des figures comme Lee Strasberg.

La Moscou de l'époque de Lénine et l'Istanbul de l'époque du sultan Abdülmecid présentent des similitudes dans le contexte de l'impact des politiques culturelles réformatrices sur l'environnement théâtral. Les deux villes possédaient un héritage littéraire et théâtral solide ainsi que des équipes compétentes. Elles étaient également multiculturelles, multilingues et multireligieuses, et chacune d'entre elles traversait une « période de transition » politique. Tandis que le sultan Abdülmecid (1823-1861) était l'architecte de l'ère des Tanzimat, Vladimir Ilyich Lénine (1870-1924) était le leader de la révolution d'octobre.

Bien que la tendance principale de la société fût de s'opposer à un « théâtre indépendant et libre », ces deux leaders ont permis l'émergence d'espaces propices au théâtre d'avant-garde. À Istanbul, les musulmans n'étaient pas autorisés à assister aux représentations théâtrales, et le théâtre était considéré comme une « invention occidentale » contre laquelle il fallait lutter. Cependant, Abdülmecid a protégé le théâtre à Péra, malgré les résistances. De la même manière, après que le Théâtre d'Art de Moscou eut refusé de devenir le porte-parole artistique du nouveau régime, il a traversé la période des studios d'expérimentation artistique sous la protection de Lénine.

Alors que le théâtre Naum était un symbole des politiques réformatrices d'Abdülmecid, le Théâtre d'Art de Moscou (le MKhAT) incarnait celles de Lénine. Les politiques culturelles réformatrices d'Abdülmecid, connu pour son amour du théâtre, ont été poursuivies par son successeur, le sultan Abdülaziz (1830-1876), qui a introduit le théâtre Vartovyan dans les quartiers où vivaient les musulmans ottomans. Toutefois, ces politiques ont été interrompues sous le règne du sultan Abdülhamid II (1842-1918). De même, à Moscou, la mort de Lénine a porté un coup à la visibilité publique des théâtres d'avant-garde. Le MKhAT a essayé de surmonter cette période de tensions politiques en effectuant des tournées, évitant ainsi les confrontations. Durant cette période, l'Empire ottoman a également perdu ses acteurs les plus qualifiés en raison d'un exode de talents vers l'extérieur.

Le même phénomène s'est reproduit lors des différentes ruptures qui ont marqué l'histoire de la République turque, fondée en 1923 après la chute de l'Empire ottoman. Par exemple, au cours de la période du parti unique entre 1923 et 1946, un ministre de l'Éducation nationale réformiste tel que Hasan Âli Yücel (1897-1961) a jeté les bases d'une infrastructure culturelle de haute qualité, initié des réformes universitaires, lancé une campagne d'éducation rurale avec les Instituts Villageois, et encouragé la traduction des classiques mondiaux en turc, favorisant ainsi un Lumière culturel. Tous ces éléments ont joué un rôle positif dans le développement du théâtre. De même, après la fin de la période du parti unique en 1946 et la démocratisation du gouvernement, la publication multilingue a repris en Turquie. C'est ainsi qu'Hagop Ayvaz (1911-2006) a pu commencer à publier en 1946 *Kulis*, le plus long magazine de théâtre de Turquie, qui a duré 50 ans. Juste après, en 1947, la création du Théâtre d'État sous la direction d'un autre réformiste, Muhsin Ertuğrul (1892-1979), a permis d'étendre l'art théâtral aux coins les plus reculés de l'Anatolie. Des troupes de théâtre amateur ont été formées partout. Les ruptures ont été marquées en Turquie par des coups d'État militaires. Le coup d'État militaire du 12 septembre 1980 a mis fin à cette dynamique. L'héritage culturel des gouvernements démocratiques et des politiques réformatrices a dû, une fois encore, se retirer dans l'ombre, tout comme sous le règne d'Abdülhamid II et après la mort de Lénine.

En réalité, Moscou a accompli ce qu'Istanbul n'a pas pu faire. Elle a perfectionné le style théâtral qu'elle avait créé localement et l'a diffusé à l'échelle mondiale. Istanbul avait également de telles ambitions, mais les guerres successives ont bloqué le développement de la scène théâtrale.

Ces données nous donnent un aperçu du comportement de l'art théâtral dans ces territoires et montrent à quel point ces territoires sont réceptifs aux politiques culturelles réformistes et capables de produire des résultats créatifs.

Epilogue de Partie II

Au XIXe siècle, lorsque le théâtre n'avait pas encore cédé sa place dominante au cinéma, il jouait un rôle de pouvoir politique dans l'espace public, dirigeant les divertissements de la société. Le théâtre ottoman arménien, dans ce contexte, a initié une mobilisation intellectuelle, et ce, avec une forte concurrence entre les diverses communautés de l'Empire. Le principal acteur de ce phénomène fut la communauté arménienne catholique, qui a introduit à Istanbul la vague du théâtre politique, bien implantée en Europe. Très vite, cette forme d'art a été adoptée par d'autres groupes sociaux. L'Église apostolique arménienne a également commencé à s'intéresser au théâtre, notamment après la promulgation du *Hatt-ı Hümayun* de 1856, en implantant cet art dans les écoles pour filles et garçons à travers l'Anatolie, et en exportant ce savoir-faire vers des institutions telles que le collège Nersesyan de Tiflis, bastion de l'Église apostolique. L'Église protestante, quant à elle, joua un rôle déterminant dans la diffusion de l'arménien occidental à Istanbul. Les sultans ottomans, à commencer par Selim III et Mahmud II, qui avaient adopté une politique de modernisation à l'occidentale, se sont également appropriés cet outil, tout comme les intellectuels ottomans et les Jeunes-Turcs qui allaient prendre le pouvoir en 1908. Rapidement, les œuvres théâtrales en langue ottomane se sont multipliées, et le profil du public s'est élargi pour inclure toutes les classes sociales et économiques de l'Empire.

Cette force culturelle, après avoir traversé Istanbul, la Crimée, Tiflis et Moscou, s'est diversifiée entre les mains de divers acteurs, subissant des transformations en fonction des conditions géopolitiques, tout en maintenant une connexion entre les territoires et les personnes impliquées. Pendant près d'un siècle, un flux ininterrompu de talents, de financements, de « savoir-faire » et de contenus a circulé. Venise a vu naître cette tradition, Istanbul l'a développée, la Crimée a insisté pour préserver son arménité, Tiflis a cherché à la protéger au milieu des conflits politiques, la transformant ainsi en un héritage national, et Moscou l'a fait connaître au monde entier. Si l'on peut proposer une métaphore pour décrire cette évolution, il serait juste de parler de « cécité » partagée : le théâtre turc était en grande partie aveugle à l'héritage arménien, le théâtre arménien était peu attentif à la pluralité culturelle ottomane, et le théâtre mondial a eu tendance à ignorer les dimensions nationalistes.

Les crises politiques dans l'Empire ottoman ont empêché une véritable éclosion culturelle. Bien qu'Istanbul, berceau du théâtre arménien, possédait un réservoir de talents et d'infrastructures capables de produire une génération de dramaturges et d'acteurs, ces potentialités n'ont jamais été

pleinement réalisées en raison des crises de légitimité politique. Bien que le théâtre ottoman de l'époque des *Tanzimat* disposât d'un vivier de talents et d'infrastructures capables de former ses propres Goldoni, Haçaturyan et Sarah Bernhardt, il n'a pas réussi à exploiter pleinement ce potentiel pour réaliser une percée significative dans le domaine théâtral. Cependant, les infrastructures théâtrales, les équipes et les ressources matérielles développées sous l'Empire furent transférées à la République turque.

La raison principale de cet échec était sans doute les crises politiques. Lorsque les puissances dures prenaient le dessus, les puissances douces perdaient leur influence. Pendant les guerres, les conflits culturels devaient inévitablement s'effacer au profit des affrontements armés. La production culturelle, y compris le théâtre, se retrouvait subordonnée à ces conflits : « Soutenez la guerre ou soyez marginalisé ». Dans de tels moments, les besoins militaires primaient sur les nécessités culturelles.

Les Arméniens de l'Empire ottoman se sont trouvés sans un État-nation pour les protéger pendant ces guerres, et sans armée pour défendre leur peuple. Tandis que l'Empire ottoman se tournait vers une domination politique fondée sur la turcité et l'islam, la pluralité culturelle dans l'espace public était progressivement abandonnée. Cela signifiait une marginalisation croissante du théâtre arménien, autrefois très visible dans l'espace public. De même, avec la montée en puissance du nationalisme militaire, les réseaux culturels ont été remplacés par de nouvelles structures politiques.

En 1908, après la révolution des Jeunes-Turcs, les cartes furent redistribuées. Un réseau d’acteurs qui existait depuis près d’un siècle a été mis à mal. Les anciens acteurs, qu’ils soient issus de l’aristocratie arménienne ou ottomane, ont perdu de leur pouvoir et de leur influence. Les nouveaux acteurs patriotiques n’ont pas réussi à construire un système aussi solide et efficace que leurs prédécesseurs, en raison des guerres incessantes.

Ainsi, les thèmes du théâtre arménien ont changé, de même que les acteurs impliqués. Bien que les infrastructures existassent encore, le théâtre arménien s’est progressivement détaché de ses racines nationalistes et religieuses. En Turquie, il fut réduit à des travaux plus « inoffensifs », relégués aux associations, aux écoles et aux quartiers, avec une faible audience et une faible visibilité.

La politique culturelle d'Abdülhamid II avait fermé l'espace public aux langues et identités ottomanes autres que le turc. La révolution des Jeunes-Turcs de 1908 mit fin à cette période de « loi martiale » qui avait duré trente ans. La proclamation de la Constitution apporta une atmosphère de fête non seulement pour les musulmans et les Turcs, mais aussi pour les Arméniens, les Grecs, les Juifs et les Kurdes. Pour l'art théâtral, ce fut également une fête. Après des jours où le théâtre avait presque disparu des rues, des scènes émergeaient à chaque coin de rue, et des extraits de pièces interdites étaient joués.

Cependant, il était évident que les temps avaient changé, créant une atmosphère qui « aliénait » les acteurs de l'époque précédente. Ahmet Fehim (1856-1930), acteur et cinéaste turc, représentant de l'ancienne génération qui avait fait ses débuts au Théâtre de Gedikpaşa en 1876, travaillé au théâtre de Bursa sous la direction d'Ahmet Vefik Paşa, et collaboré avec Mardiros Mınakyan à la Compagnie Dramatique Ottomane, décrivait cette époque avec un ton légèrement ironique dans ses mémoires :

« Istanbul s'était transformée en une ville de fous, incurable. Des hommes barbus et chevelus montaient sur des caisses à gaz posées sur un terrain vague, tiraient un drap, et jouaient des pièces ridicules qui se terminaient par les cris : 'Vive la Patrie ! Vive la Liberté !'. Avec la proclamation de la liberté, le théâtre était devenu une mascarade. Nous, les vrais acteurs, avons été forcés de nous disperser devant cette invasion furieuse. Je suis parti pour Salonique. Là-bas, c'était encore pire. Sous prétexte de liberté, des troupes improvisées arrivaient et se mettaient à crier dans tous les coins. À Eden, nous avons donné cinq ou six représentations, puis nous avons dû céder notre place à une troupe bulgare. De toute façon, nous ne pouvions plus attirer de public. Les gens en avaient assez du théâtre. À force de jouer *Vatan Yahut Silistre* à tort et à travers, ils avaient fini par escroquer tout le monde. L'or récolté dépassait l'entendement, mais cet argent n'a servi ni à la patrie, ni à l'armée, ni à la marine – tout cet or a fini dans les poches de ces pilleurs de théâtre.[859]»

Ce témoignage montre que cette période avait bel et bien pris fin, et qu'une nouvelle ère théâtrale s'apprêtait à voir le jour, avec l'émergence d'une nouvelle génération d'acteurs : On peut citer notamment Muhsin Ertuğrul, considéré comme le fondateur du théâtre turc, Vahram Papazyan, célèbre interprète de Shakespeare à l'échelle mondiale, Burhanettin Tepsi, formé en

[859] Hafi Kadri Alpman : *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları* (Mémoires d'Ahmet Fehim Bey), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977, pp. 193-194

France, Reşat Rıdvan, comédien accompli, Ahmet Fehim, ainsi que Mardiros Mınakyan, qui a su porter le théâtre arménien et former une génération d'acteurs sous le régime autoritaire d'Abdülhamid II.

Ce groupe a redonné ses lettres de noblesse au théâtre. Avant la Première Guerre mondiale, en 1911, au théâtre Odeon de Péra pendant le Ramadan, *Hamlet* de Shakespeare fut joué pour la première fois dans une mise en scène bilingue, avec des acteurs turcs et arméniens.

Vahram Papazyan interprétait le rôle d'Hamlet en arménien, tandis que les autres comédiens jouaient en turc[860]. Sur scène, Vahram Papazyan partageait l'affiche avec Muhsin Ertuğrul. En 1912, la troupe d'Eliza Binemeciyan, une étoile montante, ouvrait la saison avec un éclat certain. Ce théâtre, financé par le marchand arménien Küpeliyan et dirigé par Ağavni Binemeciyan, voyait des acteurs arméniens et musulmans se produire ensemble[861].

Toutefois, ces initiatives furent confrontées à des tournants politiques difficiles. D'abord, l'insurrection connue sous le nom de « l'événement du 31 mars » (13 avril 1909), réprimée avec violence par le Comité Union et Progrès, fut suivie d'une guerre civile à Adana et de massacres dans les provinces arméniennes. Ensuite, la guerre des Balkans (1912-1913), la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la période d'armistice (1918-1922) éclatèrent, suivies de la guerre d'indépendance turque en 1923. Chacune de ces étapes accentua la polarisation des communautés et des confessions au sein de l'Empire ottoman, modifiant ainsi la topographie culturelle du pays. Les nouvelles générations lisaient et regardaient des choses différentes, et la scène géoculturelle sur laquelle les nouveaux acteurs allaient évoluer était semée d'embûches politiques. Dans ce contexte, bien que l'espace et l'habitat se fussent réduits, le théâtre arménien demeura un acteur important de la vie culturelle d'Istanbul.

Dans le même temps, la situation était également turbulente dans le Caucase du Sud. Les révoltes de 1905 et les affrontements avec l'armée blanche exacerbèrent les tensions ethniques et religieuses dans la région. En 1918, la première République d'Arménie fut proclamée, mais elle tomba en 1922 avec l'intervention de l'Armée rouge. La fondation de l'Arménie soviétique offrit un certain répit au théâtre arménien et aux acteurs arméniens durant cette période de conflits

[860] Refik Ahmet Sevengil : *Meşrutiyet Tiyatrosu* (Théâtre Monarchie constitutionnelle), Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul, 1968, s. 151

[861] Sevengil, ibidem, p. s. 122

effrénés. Dans le Caucase du Sud également, les acteurs traditionnels et les réseaux géopolitiques laissèrent place à de nouveaux acteurs et à de nouvelles collaborations. Il devint nécessaire de se départir de la religion et du nationalisme pour « exister ». La nouvelle génération adopta en conséquence une politique culturelle. Son plus grand legs au théâtre arménien fut de l'avoir connecté à la tradition théâtrale mondiale à travers la Russie.

CONCLUSION GENERALE

Cette thèse a tenté d'analyser, sous l'angle de la géopolitique culturelle, un mouvement de mobilisation ayant influencé la formation du nationalisme dans le théâtre arménien et son itinéraire territorial d'une capitale à l'autre au cours du XIXe siècle. Elle a étudié la diffusion du théâtre arménien ottoman qui s'est politisé en s'inspirant du théâtre européen. Le territoire concerné par cette recherche s'étend du bassin méditerranéen oriental aux territoires ottomans, à la mer Noire et au Caucase du Sud. Cette étude a exploré la manière dont cette forme théâtrale s'est développée dans ces différentes régions et ce qu'elle a révélé du nationalisme dans ces territoires. Elle a permis d'identifier les acteurs et leurs réseaux de ce développement, leurs conflits, leurs alliances, leurs représentations et les sphères d'influence nées de l'alliance entre le théâtre et le nationalisme.

Notre travail a montré que l'empire culturel fondé par les Arméniens ottomans par le biais du théâtre s'étendait bien au-delà des frontières impériales, couvrant un vaste territoire. En nous concentrant sur l'étude des réseaux géopolitiques et sur les acteurs, en suivant l'évolution, dans différents territoires, d'une discipline artistique instrumentalisée pour un idéal politique, en analysant les conflits et les compromis que cela a impliqués, nous avons pris la mesure de la difficulté de tracer des frontières en termes de géopolitique culturelle. Une idée partie de Venise s'est répandue sur de vastes territoires grâce à différents acteurs et réseaux, se modelant en fonction des conditions géopolitiques propres à chaque territoire.

Ainsi, nous avons inauguré une démarche en termes de géopolitique culturelle sur des territoires, alimentés par l'imagination et la créativité, récipiendaires de contenus artistiques et nationalistes dont l'influence échappe au contrôle. Bien que le théâtre arménien ait parfois dû se replier ou perdre en vigueur en termes de troupes et de public à cause des bouleversements politiques, il reste encore aujourd'hui, tant en Turquie que dans la diaspora, un moyen essentiel de préserver et de promouvoir la langue, la culture et l'identité. Ainsi, la communauté arménienne continue de perpétuer, dans le domaine théâtral, la tradition des Lumières arméniennes, inaugurées au XVIIIe siècle, en Turquie et dans la diaspora.

Les représentations inhérentes au théâtre nationaliste arménien

Cette démarche nous a permis de mettre en lumière les territoires et les représentations de ce mouvement dans le théâtre devenu nationaliste initié par les ottomans arméniens catholiques,

les Mekhitaristes, puis adopté par les apostoliques arméniens, mais aussi par les sultans et les intellectuels ottomans. Nous avons montré que le répertoire de ce théâtre s'inspirait des cultures, des folklores et de la littérature propres aux communautés ethniques religieuses ottomanes, européennes et moyen-orientales, ainsi que des livres sacrés des musulmans, des chrétiens et des juifs. Bien qu'il s'agisse d'une tradition nationaliste arménienne, ce théâtre a intégré les langues, religions et cultures propres à la région, considérée comme un « terrain de jeu ». Dans ce sens, il est à la fois nationaliste arménien et multiculturel.

En termes de représentations, ce théâtre, influencé par les révolutions européennes et les idées de modernisation et de démocratisation, a atteint la maturité et la compétence nécessaires pour devenir un instrument d'influence, une puissance douce, et une représentation des cultures ottomanes. À Istanbul, cette forme théâtrale a été l'un des acteurs fondateurs d'un espace de rencontre et de partage d'expériences auquel participait l'ensemble de la société. Ce fut un espace où les cultures se découvraient, apprenaient les unes des autres et établissaient des collaborations. Cet espace a été le théâtre de « guerres sans armes » et de rencontres qui ont stimulé la créativité artistique dans un contexte culturel où la religion et la politique jouaient un rôle central. Tandis que les formats théâtraux européens s'ottomanisaient, les formats ottomans s'européanisaient. Dans le Caucase du Sud et à Moscou, le théâtre arménien a été influencé par les traditions théâtrales allemande et russe. Il a atteint New York via le MKhAT, favorisant des créations avant-gardistes. Ces interactions montrent que les « guerres sans armes » peuvent laisser un héritage remarquable, alors qu'à l'inverse, les luttes de pouvoir physiques, les puissance dures assèchent le domaine culturel et détruisent l'héritage.

La topographie culturelle ottomane et ses « facettes »

Cette thèse a montré qu'appréhender ces activités de divertissement dans l'Empire ottoman et leur politisation a contribué à offrir un portrait plus précis de la société ottomane. À la fin de cette étude, nous estimons qu'une meilleure compréhension de la culture, des mentalités et de la vie urbaine dans l'Empire ottoman passe par l'examen de ses modes de divertissement, de leurs lieux et de leurs acteurs.

L'étendue territoriale et le contenu du théâtre arménien montrent que son héritage ne peut être réduit à une seule nation, ni aux limites d'un État-nation. Au contraire, il s'agit d'un héritage géoculturel créé par des acteurs au sein d'un réseau géopolitique particulier, dans une conjoncture

politique spécifique. Or, les États-nations créés après la chute de l'Empire ottoman ont sélectionné et revendiqué certaines parties de cet héritage en fonction de leurs frontières, de leurs intérêts et de leurs besoins nationaux. Cette approche sélective a empêché une vision globale de l'héritage culturel révélée par cette méthodologie. La tradition historiographique du théâtre de la République de Turquie a cherché à « purifier » l'héritage théâtral ottoman de tout élément arménien. De même, la République d'Arménie, fondée en 1991, a négligé et minimisé l'apport de l'Empire ottoman et d'Istanbul dans son écriture de l'histoire du théâtre arménien. Les deux États ignorent et dévalorisent les contributions des acteurs non arméniens et non turcs. L'historiographie mondiale du théâtre tend également à s'en tenir aux théâtres nationaux et à négliger les liens de cette forme théâtrale avec les nationalismes culturels pré-étatiques du XIXe siècle.

Reconnaissance et mise en visibilité de l'héritage

Qu'il soit désigné sous le nom d'Arménie historique, de Terre turque, de Terre hellénique, d'Anatolie, d'Asie Mineure, etc., le territoire étudié dans ce travail présente une tradition de multiculturalisme et de pluralisme culturel, enracinée bien avant l'Empire byzantin. Comme l'a montré cette étude, ce territoire est un « espace de déambulation » pour les arts du spectacle, accueillant diverses tendances théâtrales au fil du temps et laissant un héritage puissant et précieux. La conjoncture historique ayant permis la création de cet héritage a disparu avec la fin de la Première Guerre mondiale. Les bouleversements traumatiques liés à ces guerres, les historiographies précipitées et les structures culturelles établies dans l'urgence ont laissé peu de traces de la richesse culturelle antérieure. Malgré le recul du caractère pluraliste de ce territoire lors de certaines périodes, il semble ne devoir jamais disparaître, toujours prêt à resurgir dès que l'occasion se présente. Rendre visible cet héritage façonné par toutes les composantes de l'Empire ottoman est essentiel pour le préserver et le perpétuer.

Le théâtre arménien — la face laïque, populaire et centrée sur l'individu

Cette thèse a également mis en évidence la façon dont le théâtre est devenu l'expression laïque, populaire et centrée sur l'individu des politiques culturelles nationalistes. Au XIXe siècle, le théâtre s'est mué en « acteur principal » d'un espace culturel indépendant de la politique et de la religion, bien que fortement influencé par les deux. Jusqu'à l'invention du cinéma, le théâtre a servi d'arène pour la compétition et les luttes de pouvoir entre les nationalismes, devenant un véritable champ de bataille pour les cœurs et les esprits. Les Mekhitaristes, acteurs clés de cette évolution,

ont promu et diffusé le nationalisme arménien parmi leurs compatriotes éloignés à travers écoles, associations, publications et productions théâtrales.

Nous avons également démontré comment le nationalisme a influencé et structuré la vie de divertissement de la communauté. L'une des découvertes notables de cette recherche concerne l'aspect linguistique de ce processus, notamment la création d'une langue : l'arménien occidental en tant que langue populaire. En outre, la langue commune de l'Empire, le turc, était largement pratiquée par les ottomans arméniens. Le turc ottoman s'est donc diffusé dans le cadre de la circulation territoriale des productions des nationalistes arméniens ottomans.

Nouveaux axes de recherche

Cette these s'est concentrée sur les villes et les acteurs les plus visibles dans ces villes. Il est apparu que les acteurs et les lieux présentaient une diversité encore plus grande. Comprendre comment le théâtre arménien et le mouvement des Lumières arméniennes ont évolué localement dans des dynamiques diverses, et diversifier les prototypes d'acteurs pourrait enrichir et approfondir les conclusions de cette thèse. Un recours aux archives locales et aux sources primaires dans chacun de ces contextes pourrait fournir des résultats surprenants.

Les domaines suivants peuvent être répertoriés comme suit :

Écoles et églises arméniennes

Nous avons évoqué dans cette étude la mobilisation scolaire qui a débuté en Anatolie après l'Edit Reforme de 1856. Nous avons signalé que des activités théâtrales y étaient organisées, que des diplômés de Venise y enseignaient et que le répertoire théâtral vénitien y était joué. Les enfants et les jeunes, c'est-à-dire les futures générations de la nation, sont naturellement l'une des cibles principales des nationalistes. Examiner les travaux théâtraux dans les écoles d'Istanbul, d'Izmir et d'Anatolie nous fournirait des données détaillées et spécifiques sur la formation nationaliste des jeunes.

De même, on observe une augmentation du nombre d'églises et du nombre de fidèles à cette époque. Les activités de l'église servent de lieux de rencontre et de socialisation pour la communauté, tout comme les lieux de théâtre. Nous savons que le théâtre accompagnait également les activités de l'église. Étudier comment cela se produisait et quel lien existait avec le répertoire

vénitien serait utile pour comprendre les publics et les lieux atteints par les nationalistes arméniens grâce au théâtre.

Les femmes

Cette étude s'est surtout penchée sur les acteurs masculins. Pourtant, les femmes, en tant que mères et futures mères, sont au cœur des mobilisations nationalistes. Le rôle et la contribution des femmes dans les mouvements nationalistes arméniens et dans le théâtre devraient être examinés. Bien que l'Église apostolique ne comporte pas d'institution pour les religieuses, l'Église catholique en possède. Les travaux théâtraux des femmes dans le cadre de l'Église, des associations arméniennes et des institutions féminines devraient être étudiés. La période durant laquelle le nationalisme s'est introduit dans les territoires ottomans coïncide avec l'essor des mouvements féministes dans l'Empire. L'analyse des écrits des femmes pourrait nous fournir des données sur leur engagement dans le théâtre nationaliste et leur rôle dans ce processus.

Villes de théâtre multilingues et multiculturelles — Kars, Trabzon, Samsun, Edirne, Tekirdağ

Cette étude a identifié des villes de circulation des acteurs arméniens. Bien que nous ayons une idée des productions culturelles dans certaines d'entre elles, d'autres semblent encore peu étudiées. Il semble que faire escale dans les villes d'Edirne et Tekirdağ, qui ont joué un rôle de centre culturel des Balkans, étaient des étapes clés pour la Compagnie d'opérette Bengliyan. Ces villes sont apparues comme des lieux de rencontre entre les théâtres grec et juif. De même, Kars possédait peut-être un panorama culturel susceptible de rivaliser avec celui de Tiflis. Samsun (et ses environs), sur le parcours de la troupe des Mınakyan, possède un héritage théâtral multilingue méritant d'être documenté.

Moscou et Istanbul — Politiques culturelles réformistes

Cette étude a montré l'importance des politiques réformistes pour la formation de la culture théâtrale et la revitalisation de l'environnement théâtral. Le théâtre arménien à Moscou a connu un âge d'or comparable à celui d'Istanbul. Les politiques culturelles réformatrices mises en œuvre par les dirigeants (notamment le sultan Abdülmecid et Lénine) ont créé un espace pour le théâtre d'avant-garde, favorisant ainsi des créations originales et expérimentales.

Le sultan Abdülmecid (1823-1861) a soutenu les activités théâtrales des communautés ottomanes et les créations théâtrales dans les quartiers stambouliotes de Péra/Beyoğlu, malgré les réticences des sujets musulmans face au théâtre occidental. De cette manière, des groupes théâtraux

de différentes communautés ottomanes se sont formés et ont joué des pièces dans les langues de l'Empire (le turc, l'arménien, le grec, le judéo-espagnol). De même, Vladimir Lénine (1870-1924) a permis au MKhAT dirigé par Stanislavski, diplômé de l'Institut Lazaryan, de développer sa propre vision théâtrale, bien qu'il ait refusé de devenir le porte-parole du nouveau régime. Comme à Istanbul, des acteurs arméniens, russes, juifs, etc., ont travaillé ensemble à Moscou, produisant des œuvres multilingues qu'ils ont ensuite fait voyager à travers le monde. Les politiques réformatrices, même en temps de crise politique, ont un effet revitalisant sur l'environnement culturel et artistique. Moscou et Istanbul suscitent un grand intérêt en tant que sujets d'étude dans ce contexte. Des données surprenantes pourraient en ressortir.

La poursuite de recherches dans les domaines cités ici, ainsi que dans d'autres espaces culturels, sous une perspective de géopolitique culturelle, pourra apporter des résultats inattendus aux chercheurs et aux lecteurs, contribuant à l'émergence de nouvelles perspectives.

Bibliographie Thématique

Méditerranée

BRAUDEL Fernand : *The Structures of Everyday Life: Civilization and Capitalism, 15th-18th Century* [Les structures de la vie quotidienne : Civilisation et capitalisme, 15e-18e siècle], Vol. I (1st U.S. ed). Harper & Row., 1982.

————————: *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*: [La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II :], Vol. I et II. University of California Press, 1995

COSTELLO Louisa Stuart : *A Tour to and from Venice, by the Vaudois and the Tyrol* [Un voyage de et vers Venise, par les Vaudois et le Tyrol], Londres : John Ollivier, 1846.

ELZE Karl : *Lord Byron, a biography, with a critical essay on his place in literature* [Lord Byron, une biographie, avec un essai critique sur sa place dans la littérature], Londres : J. Murray, 1872, pp. 217-218.

LACOSTE Yves : *Géopolitique de la Méditerranée*. Arman Colin, 2006

HOWELLS William Dean : *Venetian Life* [La vie vénitienne], Boston et New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1907.

LANGLOIS Victor : *The Armenian Monastery of St. Lazarus-Venice* [Monastère arménien de Saint-Lazare-Venise] Venise : Typographie de Saint-Lazare. 1874, Collection : europeanlibraries https://archive.org/details/descriptionarme00langgoog/page/n28/mode/2up

GORDAN Lucy : « The Venetian Island of St. Lazarus: Where Armenian Culture Survived the Diaspora » [L'île vénitienne de Saint-Lazare, où la culture arménienne a survécu à la diaspora], *the Vatican: 38–40*.2012 Web : https://insidethevatican.com/news/the-venetian-island-of-st-lazarus-where-armenian-culture-survived-the-diaspora/

MALETTE Karla : « The Mediterranean Is Armenian » [La Méditerranée est arménienne], *An Armenian Mediterranean: Words and worlds in motion*. Springer Science+Business Media, 2018.

MANSEL Philip : *Levant: Splendour and catastrophe on the Mediterranean* [Levant : Splendeur et catastrophe en Méditerranée], Yale University Press, 2011

———————— : *Paris between empires: Monarchy and revolution 1814-1852* [Paris entre les empires : Monarchie et révolution 1814-1852], http://rbdigital.oneclickdigital.com, 2014

MAZOUER Charles : *Les tragédies romaines de Voltaire*, Dix-huitième Siècle, n°18, 1986. Littératures françaises.; doi : https://doi.org/10.3406/dhs.1986.1610 https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1986_num_18_1_1610

REINACH Théodore : *Mithridate Eupator, roi de Pont*, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1890, pp. ix-x, 345, Mithridate Eupator, roi de Pont / par Théodore Reinach,... | Gallica (bnf.fr).

RUSSELL C. W. : « The Armenian Convent of San Lazzaro, at Venice » [Couvent arménien de San Lazzaro, à Venise], The Dublin Review. 12, 1842, pp. 362-386.

TRIVELLATO Francesca : « Marriage, Commercial Capital, and Business Agency: Transregional Sephardic (and Armenian) Families in the Seventeenth- and Eighteenth-Century Mediterranean » [Mariage, capital commercial et agence commerciale : Familles transrégionales séfarades (et arméniennes), *la Méditerranée des XVIIe et XVIIIe siècles*, Johnson, Christopher H.; Sabean, David Warren; Teuscher, Simon; Trivellato, Francesca (eds.), 2011.

YERASIMOS Stéphane : *Questions d'Orient, Frontières et minorités des Balkans au Caucase*, Livres Hérodote, 1993

ZEKIYAN Levon Boğos : *Ermeniler ve modernite: Gelenek ve yenileşme, özgüllük ve evrensellik arasında Ermeni kimliği* [Arméniens et modernité : L'identité arménienne entre tradition et innovation, spécificité et universalité], Aras Yayıncılık, 2001.

Géopolitique et géopolitique de la culture

ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François : *La médiation culturelle-QUE SAIS JE, 2018* https://doi.org/10.3917/puf.aboud.2018.01.

ABOUDRAR Bruno Nassim, MAIRESSE François et MARTIN Laurent : *Géopolitiques de la culture - L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Armand Colin, 2021.

BALIBAR Emmanuel : *Race, nation, class: Ambiguous identities* [Race, nation, classe : Identités ambiguës], (1. publ., [repr.]). Verso Publ., 2011

DOUZET Frederick : « Pour une démarche nouvelle de géopolitique urbaine à partir du cas d'Oakland (Californie) », Hérodote 101, no. 2 : 57, 2001

FATTOR Eric M. : *American Empire and the Arsenal of Entertainment Soft Power and Cultural Weaponization* [L'empire américain et l'arsenal du divertissement Soft Power et armement culturel], Palgrave Macmillan New York, 2004

FOUCAULT Michel : *Of Other Spaces (1967), Heterotopias* [D'autres espaces (1967), Hétérotopies], https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/

GIBLIN Béatrice : « Edito », Hérodote 158, no. 3 : 3–5.

————————: « La géopolitique : un raisonnement géographique d'avant-garde », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147), Paris: La Découverte.

GREENBLATT Stephen et al : *Cultural Mobility: A Manifesto* [Mobilité culturelle : Un manifeste], Cambridge University Press, 2010.

HUNTINGTON Samuel : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* [Le choc des civilisations et la refonte de l'ordre mondial], Macat Library, 2007

LACOSTE Yves : « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », Hérodote, n° 130, 2008

————————: *Géopolitique de la Méditerranée*. Arman Colin, 2006

————————: « La géopolitique, une invention française », Entretiens avec le géographe Yves Lacoste, Erwan Barillot, 15/09/2021, https://www.herodote.net/Entretiens_avec_le_geographe_Yves_Lacoste-synthese-2987-395.php

————————: *Dictionnaire de Géopolitique*. Paris: Flammarion, 1993

————————: *De La Géopolitique Aux Paysages: Dictionnaire de La Géographie*. Paris: A. Colin., 2003

LEFEBVRE Henri : *The Production of Space* [La production de l'espace], Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA, 1991

LENNON Alexander T.J. Lennon (ed.) : *The Battle for Hearts and Minds - Using Soft Power to Undermine Terrorist Networks* [La conquête des cœurs et des esprits - Utiliser la soft power pour ébranler les réseaux terroristes], MIT Press, 2003.

LOYER Barbara : *Géopolitique, concepts et méthodes*, Armand Colin, Paris, 2019.

NYE Joseph S. Jr. : « Soft Power » [Le puissance douce], Foreign Policy, No. 80, Twentieth Anniversary Slate Group, LLC, Automne, 1990.

————————: « Power in the Global Information Age : From Realism to Globalization » [Le pouvoir à l'ère de l'information mondiale : du réalisme à la mondialisation], *Hard and Soft Power* Londres : Routledge, 2004.

RAFFESTIN Claude : *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Librairies techniques,1980

————————: « Remarques sur les notions d'espaces, de territoire et de territorialité », Espace et sociétés, 1982, n°41, 1983.

RIVERE DE CARLES Nathalie (ed.) : *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power : The Making of Peace* [Diplomatie du début de l'ère moderne, théâtre et soft power : La construction de la paix], Palgrave Macmillan, coll. Early Modern Literature in History, 2016.

ROCHE François : « Pour une géopolitique de la culture », Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée, volume 114, n°1. 114-1, 2002. https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2002_num_114_1_9839

SENİ Nora : *Philanthropie et mécénat créateurs de patrimoine. Les étapes d'une stratégie d'accès à la modernité*, cahiers ltmu, 1996, pp.73-81. ffhalshs-00134354f

————————: *Oryantalizm ve hayırseverliğin ittifakı* [Alliance de l'orientalisme et de la philanthropie], Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

————————: « Réseaux familiaux chez les Levantins d'Istanbul, in Flux et réseaux: industrialisation au Moyen-Orient », Annales du Levant, 1988.

SENİ Nora et LE TARNEC Sophie : *Les Camondo ou l'éclipse d'une fortune*, Hébraïca: Actes Sud, 1997.

SUBRA Philippe : « La géopolitique, une ou plurielle ? Place, enjeux et outils d'une géopolitique locale », Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique 2012/3-4 (n° 146-147).

WALLERSTEIN Immanuel : *World-Systems Analysis: An Introduction* [Analyse des systèmes mondiaux : Une introduction], Duke University Press, 2004.

————————: « Globalization or the Age of Transition ? A Long-Term View of the Trajectory of the World System » [La mondialisation ou l'ère de la transition ? Une vision à long terme de la trajectoire du système mondial], International Sociology F June 2000 F Vol 15(2) : 251-267, SAGE (Londres, Thousand Oaks, CA et New Delhi), [0268-5809(200006)15:2;251-267;012884]

————————: *The Modern World-System III The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s-1840s* [Le système mondial moderne III La deuxième époque de la grande expansion de l'économie mondiale capitaliste, 1730-1840], University of California Press ; First Edition, With a New Prologue, 2011.

WEBER Max et al : *The City* [La ville], New York, Londres, Free Press; Collier-Macmillan, 1982

Histoire, nationalisme, histoire arménienne, histoire ottomane

ADALIAN Rouben Paul : *Historical Dictionary of Armenia* [Dictionnaire historique de l'Arménie], Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010.

AKÇAM Taner : *A Shameful Act: The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility* [Un acte honteux : Le génocide arménien et la question de la responsabilité turque], Constable, 2007.

AHMAD Feroz : *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* [La Turquie à la recherche d'une identité], Istanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Istanbul, 2014

ANDERSON Benedict : *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* [Communautés imaginées. Réflexions sur l'origine et la diffusion du nationalisme], Verso London/Newyork, 1999.

ARAKELIAN R. : *Jubilé de l'Ordre des pères mékhitaristes : Tricentenaire de la maison mère*, l'abbaye de Saint-Lazare, 1717-2017. Sources d'Arménie, 2017

ARBERRY A. J. : *Religion in the Middle East: Three Religions in Concord and Conflict* [La religion au Moyen-Orient : Trois religions en concordance et en conflit], Londres: Cambridge University Press, 1969

ARKUN Aram : « Into the Modern Age, 1800-1913 » [Vers l'ère moderne, 1800-1913], *The Armenians. Past and Present in the Making of National Identity*, Edmund Herzig et Marina Kurkchiyan (ed) (London et New York: RoutledgeCurson, 2005.

ARTINIAN Vartan : *The Armenian Constitutional System in the Ottoman Empire, 1839-1863*: *A Study of its Historical Development* [Le système constitutionnel arménien dans l'Empire ottoman, 1839-1863 : Une étude de son évolution historique], Istanbul: n.p., 1988

BACHELARD Gaston : *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.

BARDAKJIAN Kevork B. : *Modern Ermeni Edebiyatı* [Littérature arménienne moderne], Aras Yayıncılık, 2013.

BENLISOY, Stefo : *Education in the Turcophone Orthodox Communities of Anatolia during the Nineteenth Century* [L'éducation dans les communautés orthodoxes turcophones d'Anatolie au XIXe siècle], thèse de doctorat non publiée, Université Boğaziçi, Département d'histoire, 2010.

BESALEL Yusuf : « Yahudi asıllı Ermeniler 'Pakraduniler' » [Arméniens d'origine juive « Pakradunis »], 9 Décembre 2015, Şalom https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/97388/yahudi-asilli-ermeniler-pakraduniler

BESİRYAN Aylin : *Hopes of Secularization in the Ottoman Empire: The Armenian National Constitution and the Armenian Newspaper, Masis, 1856-1863* [Les espoirs de sécularisation dans l'Empire ottoman : La Constitution nationale arménienne et le journal arménien *Masis*, 1856-1863], Université de Boğaziçi, Département d'histoire, 2007.

BLUMENFELD Samuel et SAMUEL Pascale : *Le dibbouk, fantôme du monde disparu*, Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme (mahj) catalogue d'exposition, Actes Sud, Paris 2024.

BOUMOUTIAN George: « Eastern Armenia From The Seventeenth Century To The Russian Annexation » [L'Arménie orientale du XVIIe siècle à l'annexion russe], *The Armenian People from Ancient to Modern Times, Volume I, The Dynastic Periods, From Antiquity to the Fourteenth Century*, Palgrave Macmillan, 1997.

BOURMAUD Philippe : « Revolution in Global Catholic Missionary Discourse and Practice: Between Colonialism, Humanitarianism and Religious Propaganda (1848-1914) » [« Revolution in Global Catholic Missionary Discourse and Practice : Entre colonialisme, humanitarisme et propagande religieuse (1848-1914) »], Revolutions Beyond The « West »: Historical Connections And Comparative Perspectives, https://www.youtube.com/watch?v=E8Ohv8o8E5A https://tarihvakfi.org.tr/etkinlikler/etkinlik/revolutions-beyond-the-west-historical-connections-and-comparative-perspectives/

BYZANTIOS Skarlatos : *Constantinople*, traduction : Haris Theodorelis-Rigas, İstos yayınları, 2019.

CONLIN Jonathan : *Mr Five Per Cent: The many lives of Calouste Gulbenkian, the world's richest man* [M. Cinq pour cent : les multiples vies de Calouste Gulbenkian, l'homme le plus riche du monde], London : Profile Books Ltd; Main édition, 2019

DAGDELEN İrfan : *Istanbul Yangın Haritaları* [Cartes des incendies d'Istanbul], Büyük Istanbul Tarihi, Volume 1, https://Istanbultarihi.ist/32-Istanbul-yangin-haritalari

DANISMEND İsmail Hâmi : *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi* [Chronologie de l'histoire ottomane], Vol. 4. Istanbul: Türkiye Yayınevi, 1972

DAVISON Roderic : *Reform in the Ottoman Empire, 1856-1876* [La réforme dans l'Empire ottoman, 1856-1876], Princeton University Press, 1963.

DER MATOSSIAN Bedross : *Shattered Dreams of Revolution From Liberty to Violence in the Late Ottoman Empire* [Rêves de révolution brisés De la liberté à la violence dans l'Empire ottoman tardif], Stanford University Press. 2004.

DİNK Hrant : Entretien avec Kerabaydzar Zekiyan : « Taklitten kaçınmalıyız » [Il faut éviter l'imitation], Agos Newspaper, 16.11.2015, https://www.agos.com.tr/tr/yazi/13373/agos-un-arsivinden-hrant-dink-kerabaydzar-zekiyan-soylesisi

DUMONT Paul : *La franc-maçonnerie en Turquie : Un sous-produit de la pénétration occidentale*. Revue européenne, 13(3), 481-493. 2005 https://doi.org/10.1017/S106279870500058X .

————————: *Osmanlıcılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk* [Ottomanisme, mouvements nationaux et maçonnerie française], Istanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 2000.

ELDEM Edhem, GOFFMAN Daniel et MASTERS Bruce Alan : *The Ottoman city between East and West: Aleppo, Izmir, and Istanbul, Cambridge studies in Islamic civilization* [La ville ottomane entre l'Orient et l'Occident : Alep, Izmir et Istanbul, Cambridge studies in Islamic civilization], Cambridge University Press, New York, 1999

ERTEM Özge : « Considering Famine in the Late Nineteenth Century OttomanEmpire : A Comparative Framework and Overview » [La famine dans l'Empire ottoman de la fin du XIXe siècle : un cadre comparatif et une vue d'ensemble] Andrew G. Newby (ed.) « The Enormous Failure of Nature »: Famine and Society in the Nineteenth Century », Finlande : Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2017.

ESEYAN Markar : *20. Yüzyıla Girerken Ermeni Edebiyatında Mondernite, Yeni Burjuvazi ve Sınıfsal Çatışmaları* [Entrée dans le XXe siècle, Mondernité, Nouvelle Bourgeoisie et conflits de classes dans la littérature arménienne], Thèse de Master, Istanbul Bilgi Üniversitesi, Kültürel Çalışmalar, 2010.

FRAZEE Charles : *Catholics and Sultans: The Church and the Ottoman Empire*,[Catholiques et sultans : L'Église et l'Empire ottoman], London: Cambridge University Press, 1983

GENÇ Mehmet : *Osmanlı Ekonomisi* [L'économie ottomane], T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Başkanlığı Sosyal Bilimler Seminerleri (24 juin 2013 - 4 juillet 2013). https://www.youtube.com/watch?v=76_-M_3i8A8

GEORGEON François : *Sultan Abdülhamid* [Le sultan Abdülhamid], İletişim yayınları, 2022.

GOODELL William : *Forty Years in the Turkish Empire, Robert Carter and Brothers* [Quarante ans dans l'empire turc, Robert Carter and Brothers], New York, n.p., 1875.

HABERMAS Jürgen : *Legitimation Crisis* [Crise de légitimation], Boston : Beacon Press, 1975.

————————: *Raison et légitimité*, Paris, Payot, 1978.

HACIKYAN Agop Jack et al : « The Mkhitarist (Mekhitarist) Order » [L'ordre mkhitariste (Mekhitarist)], *The Heritage of Armenian Literature: From the eighteenth century to modern times*, Detroit: Wayne State University Press, 2005.

HANIOĞLU M. Şükrü : *A Brief History of the Late Ottoman Empire* [Une brève histoire de l'Empire ottoman tardif], Princeton University Press, Princeton, 2008.

HERZIG Edmund M. : *The Armenian merchants of New Julfa, Isfahan : a study in pre-modern Asian trade* [Les marchands arméniens de New Julfa, Isfahan : une étude sur le commerce asiatique pré-moderne], University of Oxford, 1991.

HOBSBAWM Eric : *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* [Nations et nationalisme depuis 1780 : Programme, mythe, réalité], édité par Eric Hobsbawm/Terence Ranger, Cambridge University Press, 1983.

————————: *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* [L'âge des extrêmes : Une histoire du monde, 1914-1991], Abacus, 1995.

HOVANNISIAN R. G. : *The Armenian people from ancient to modern times,* Volume I et Volume II, Macmillan, 1997

————————: *Tarihi Kentler ve Ermeniler – İzmir* [Villes historiques et arméniennes – Izmir], Istanbul Aras Yayınları, 2012.

JAMGOCYAN Onnik : *L'éveil de l'Arménie, Constantinople, Paris, Chouchi*. L'impossible royaume (1840-1880), Les Éditions du Bosphore, 2021

————————: *La Fin de l'Arménie ottomane - Constantinople, de Abdul-Hamid II aux Jeunes-Turcs, la Nuit du 24 avril 1915*, Les Editions du Bosphore, 2018

KAFADAR Cemal : *İki cihan âresinde: Osmanlı Devleti'nin kuruluşu* [Entre deux mondes : La fondation de l'Empire ottoman], Birleşik Yayınevi, Ankara, 2010.

————————: *Efsunlu Şehirden Tarihi Yarımadaya: Istanbul* [De la ville enchantée à la péninsule historique : Istanbul], Tarih Vakfı, #PerşembeKonuşmaları #10, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=276hEAzKvPs

KEVORKIAN Raymond : *Le Génocide des Arméniens*, Odile Jacob, 21 septembre 2006.

KİPER Nilgün : *Osmanlı Istanbulunda Kentsel Mekanın Değişim Süreci* [Le processus de changement de l'espace urbain dans l'Istanbul ottomane], Büyük Istanbul Ansiklopedisi, Volume I, https://Istanbultarihi.ist/21-osmanli-Istanbulunda-kentsel-mekanin-degisim-sureci .

KOÇUNYAN Aylin : *La Colombe du Massis veya Ermeni Dünyasının Habercisi* [La Colombe du Massis ou le Messager du Monde Arménien], Kebikeç, volume 53, 2022, pp. 241-258

KOHN Hans : *The Idea of Nationalism: A Study in Its Origins and Background* [L'idée du nationalisme : Une étude de ses origines et de son contexte], New Jersey, Transaction Publishers, 2008.

KOPTAŞ Rober : « Kevork Pamukçuyan, Ermeni Harfli Türkçe Metinler », Önsöz [Textes turcs en alphabet arméniennes, préface], Aras yayıncılık, 2002, Istanbul

KUHN Samuel Thomas : *The Structure of Scientific Revolutions* [La structure des révolutions scientifiques], Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LEWIS Bernard : *Modern Türkiye'nin Doğuşu* [Naissance de la Turquie moderne], Arkadaş Yayınevi, Istanbul, 2008.

LOEWENTAL Robyn Kay : *Elia Carmona's Autobiography: Judeo-Spanish Popular Press and Novel Publishing Milieu in Constantinople, Ottoman Empire Circa 1860-1932* [L'autobiographie d'Elia Carmona : La presse populaire judéo-espagnole et le milieu de l'édition de romans à Constantinople, dans l'Empire ottoman], thèse de doctorat non publiée, 1984, Lincoln : University of Nebraska, https://www.proquest.com/docview/303303326

LUCCA Paolo : « L'activité pédagogique des Pères mékhitaristes », in *Jubilé de l'Ordre des pères mékhitaristes : Tricentenaire de la maison mère, l'abbaye de Saint-Lazare*, 1717-2017. Sources d'Arménie.

MAHE Jean-Pierre : « Venise, Constantinople et Tiflis : trois cités littéraires arméniennes » par Jean-Pierre Mahé, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=JA42Hm7vggE

MANOUKIAN Jennifer : « Dedeyan Matbaası, İzmir, 1853-1892 » [Imprimerie Dedeyan, İzmir, 1853-1892], 12 août, 2021, https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/vilayet-of-aydinizmir/edebiat/baski.html

MARDİN Şerif : « Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century », [La super occidentalisation de la vie urbaine dans l'Empire ottoman

au cours du dernier quart du dix-neuvième siècle] Peter Benedict et al. (éd.), Turkey: Geographic and Social Perspectives, Leiden: Brill, 1974.

MİLAS Herkül : *Türk ve Yunan Romanlarında « Öteki » ve Kimlik* [L'autre et l'identité dans les romans turcs et grecs], İletişim Yayınları, Istanbul, 2005.

MİLDANOĞLU Zakarya : *Ermenice Süreli Yayınlar 1794-2000* [Périodiques arméniens 1794-2000], Aras yayınları, Istanbul, 2014.

NALBANDIAN Louise : *The Armenian Revolutionary Movement. The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century*, [Le mouvement révolutionnaire arménien. Le développement des partis politiques arméniens au cours du dix-neuvième siècle], University of California Press, 1963.

OKTAY Tarkan : « Tanzimat'tan XXI. Yüzyıla Istanbul'un Yönetimi » [Gouvernance d'Istanbul de Tanzimat au 21st siècle], Büyük Istanbul Tarihi, Vol III, 2015, https://Istanbultarihi.ist/81-tanzimattan-xxi-yuzyila-Istanbulun-yonetimi#sdfootnote17sym

OSHAGAN Vahé : « Modern Armenian Literature and Intellectual History from 1700 to 1915 » [Littérature arménienne moderne et histoire intellectuelle de 1700 à 1915], R. G. Hovannisian (Ed.), *The Armenian people from ancient to modern times*. Volume 2: Foreign dominion to statehood: The fifteenth century to the twentieth century (1. publ). Macmillan, 1997.

OYMAK Alpaslan : *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayal gazetesi üzerine bir inceleme* [Teodor Kasap dans l'humour ottoman (étude sur les journaux Diyojen, Çıngıraklı Tatar et Hayal)], Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Thèse de doctorat, Istanbul 2013.

PAMUKÇIYAN Kevork : *Zamanlar, Mekanlar, İnsanlar* [Les temps, les lieux, les gens], Istanbul Aras Yayıncılık, 2003.

PANOSSIAN Razmik : *the Armenians: From Kings and Priests to Merchants and Commissars* [Les Arméniens : Des rois et des prêtres aux marchands et aux commissaires], C. Hurst & Co., London, 2006.

QUATAERT Donald : *The Ottoman Empire, 1700-1922* [L'Empire ottoman, 1700-1922], Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

SARKISS Harry Jewell : « The Armenian Renaissance, 1500–1863 » [La Renaissance arménienne, de 1500 à 1863], The Journal of Modern History. 9 (4): 433–448, 1937.

SENİ Nora : *Oryantalizm ve hayırseverliğin ittifakı* [Alliance de l'orientalisme et de la philanthropie], Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

————————: « A Breakdown of Memorial Processes in Turkey » [La rupture des processus mémoriels en Turquie], International Holocaust Remembrance Alliance (ed.) Bystanders, Rescuers, or Perpetrators? The Neutral Countries and the Shoah, Metropol Verlag & IHRA, 2016.

————————: *Femmes philanthropes aux origines du nationalisme turc*, Bâtir au féminin ? Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman, (dir) juliette Dumas, Sabine Frommel, Paris, Picard / IFEA, 2013.

————————: « Combien de raisins dans votre thé ? », 1992. <halshs-00145622>

————————: *Souvenirs polyphoniques*, ANKA, 7-8, 1989, CNL, Paris : *« Çok Sesli Anılar » Seni Unutursam Istanbul*, Kitap Yayınevi, 2011.

————————: « Arşivin Fısıltısı ya da Arşivleri Konuşturmak », Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar, Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı [« Le murmure des archives ou faire parler les archives », Générations, Expériences, Témoignages, Conférence sur les Études d'Histoire Orale en Turquie], Istanbul 26-27 septembre 2003.

————————: « La mode et le vêtement féminin dans la presse satirique d'Istanbul `a la fin du 19`e siècle », Isis, pp.189-210, 1992. <Halshs-00147453>

————————: « Mécènes, Philanthropes ou Evergetes, Les Grandes familles turques et la mutation culturelle d'Istanbul », Turcica, 42, 2010.

SENİ Nora et GEORGEON François : *Istanbul dans la presse satirique ottomane (1870-1876)*. Isis, pp.51-58, 1992. <Halshs-00147581>

SIRANOSSIAN Alexandre et YEVADIAN Maxime K. : *Les métamorphoses de Tigrane*, Sources d'Arménie, Lyon, 2014.

ŞİVİLOĞLU Murat R. : *The Emergence of Public Opinion - State and Society in the Late Ottoman Empire* [L'émergence de l'opinion publique - État et société dans l'Empire ottoman tardif], Cambridge University Press, 2018.

SOMEL Selcuk Akşin : « Osmanlı Ermenilerinde Kültür Modernleşmesi, Cemaat Okulları ve Abdülhamid Rejimi » [Modernisation culturelle chez les Arméniens ottomans, écoles communautaires et régime des Abdulhamid], Tarih ve Toplum : Yeni Yaklaşımlar, 2007, onine document, https://www.researchgate.net/publication/235673951_Osmanli_Ermenilerinde_Kultur_Modernlesmesi_Cemaat_Okullari_ve_Abdulhamid_Rejimi

STRAUSS Johann : « The Millets and the Ottoman Language » [Les millets et la langue ottomane], Die weld des Islams vol : 35/2, 1995.

————————: « Osmanlı İmparatorluğunda Kimler Neleri Okurdu ? (19. ve 20. Yüzyıllar) » [« Qui a lu quoi dans l'Empire ottoman (19e et 20e siècles)], *Tanzimat ve Edebiyat : Osmanlı Istanbul'unda Modern Edebi Kültür*, M. F. Uslu et F. Altuğ (ed.), İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

————————: « Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries) ? », [Qui a lu quoi dans l'Empire ottoman (XIXe-XXe siècles) ?], Middle Eastern Literatures, 6.1, 2003.

————————: « Başka Dillerdeki Edebî Kültürün Istanbul'daki Kısa bir Kronolojisi » [Chronologie succincte de la culture littéraire dans d'autres langues à Istanbul], Büyük Istanbul Tarihi, Volume 7 BAŞKA DİLLERDEKİ EDEBÎ KÜLTÜRÜN ISTANBUL'DAKİ KISA BİR KRONOLOJİSİ | Büyük Istanbul Tarihi (Istanbultarihi.ist)

TANPINAR Ahmet Hamdi : *XIX. Asır Türk Edebiyatı tarihi* [Histoire de la littérature turque du XIXe siècle], Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

TCHOLAKIAN Hovannes : *L'Eglise Arménienne Catholique en Turquie,* Istanbul : Ohan Matbaacılık, 1998.

TER MINASSIAN Anahide : *Ermeni Devrimci Hareketinde Milliyetçilik ve Sosyalizm (1887-1912)* [Nationalisme et socialisme dans le mouvement révolutionnaire arménien (1887-1912)], İletişim Yayınları, Istanbul, 1992.

TUĞLACI Pars : *Tarih boyunca Batı Ermenileri* [Les Arméniens occidentaux à travers l'histoire], Volume I et II, Istanbul Pars Yayın ve Ticaret, 2004.

YOUNG George : *Corps de Droit ottoman,* Oxford : Clarendon Press, v. 2, 1905.

YRIARTE Charles : *Venise : l'histoire, l'art, l'industrie, la ville et la vie*, Hachette Bnf, Venise (Italie), 1877.

ZEKIYAN Levon Boğos : *Ermeniler ve modernite: Gelenek ve yenileşme, özgüllük ve evrensellik arasında Ermeni kimliği* [Arméniens et modernité : L'identité arménienne entre tradition et innovation, spécificité et universalité], Aras Yayıncılık, 2001.

————————: *Jubilé de l'Ordre des pères mékhitaristes : Tricentenaire de la maison mère*, l'abbaye de Saint-Lazare, 1717-2017. Sources d'Arménie, 2017.

————————: « L'idéologie» nationale de Movses Xorenac'i et sa conception de l'histoire », *Handes Amsorya*, CI (1987) (471-485).

Histoire du théâtre, théâtre arménien, théâtre ottoman et turc

AKÇURA Gökhan : « Afişlerde Tiyatro » (Le théâtre dans les affiches) Skylife, 1994

ALPMAN Hafi Kadri : *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları* [Mémoires d'Ahmet Fehim Bey], Tercüman 1001 Temel Eser, Istanbul, 1977.

ALTUĞ Fatih : « 19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din » [Littérature ottomane du XIXe siècle : empire, civilisation, indigénéité, sauvagerie et religion], *Tanzimat ve Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Istanbul, 2014.

AMINE Khalid et CARLSON Marvin : *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia* [Les théâtres du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie], Performance Traditions of the Maghreb, Londres, Palgrave-Macmillan, 2012, https://link.springer.com/

AND Metin : *100 Soruda Türk Tiyatro Tarihi* [100 questions sur l'histoire du théâtre turc], Istanbul Gerçek Yayınevi, 1970.

————————: *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* [Théâtre traditionnel turc, traditions théâtrales paysannes et folkloriques], Istanbul Inkılap Kitabevi, 1985.

————————: *Tanzimat ve İstibdat döneminde Türk tiyatrosu (1839-1908)* [Le théâtre turc à l'époque des Tanzimat et des Istibdat (1839-1908)], İş Bankası Yayınları, 1972.

————————: *Osmanlı tiyatrosu : kuruluşu - gelişimi - katkısı* [Théâtre ottoman : fondation - développement – contribution], 2e édition, Ankara : Dost Kitabevi, 1999.

————————: *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* [Histoire du théâtre turc des origines à 1983], İletişim Yayınları, Istanbul, 1992.

————————: *Türk Tiyatro Tarihi* [Histoire du théâtre turc], İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, Istanbul, 1992.

ARACI Emre : *Naum Tiyatrosu -19. Yüzyıl Istanbul'unun İtalyan Op*erası [Naum Theater : 19th Century Istanbul's Italian Opera], Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

ASADUR Zabel : *Siranuş*, Teotik 1910

AYVERDİ Ekrem Hakkı (ed.) : *19. Asırda Istanbul Haritası* [Carte d'Istanbul du 19e siècle], Istanbul: Şehir Matbaası, 1958, p. 30

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine : *The Habima Theatre's Paris Tour* [*La tournée parisienne du Théâtre Habima*], 1926, Research Director, ARIAS (Sorbonne Nouvelle-CNRS-ENS), https://shs.hal.science/hal-00553801/

BAHAR Beki. L. : « Tiyatro Tarihinde ve Osmanlı Döneminde Yahudilerin Tiyatro Gelişimi ve Türk Geleneksel Tiyatrosu'na Etkileri » [Développement théâtral des Juifs dans l'histoire du théâtre et la période ottomane et leurs effets sur le théâtre traditionnel turc], Mimesis 13, Tiyatro Çeviri/Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014.

BARDAKJIAN Kevork : *Hagop Baronian's Political and Social Satire* [La satire politique et sociale de Hagop Baronian], thèse de doctorat non publiée, St. Anthony College, Oxford, 1978.

BAŞGÖZ İlhan : « The Waqwaq Tree in the Turkish ShadowPlay Theatre Karagoz and the Story of Esther » [L'arbre Waqwaq dans le théâtre d'ombres turc Karagoz et l'histoire d'Esther], *the Jews of the Ottoman Empire*, ed. Avigdor Levy, Darwin Press ; Institute of Turkish Studies, Princeton, N.J. : Washington, D.C, 1994.

BAUMAN Richard (ed) : « *Folklore », Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* [« Folklore », Folklore, spectacles culturels et divertissements populaires], Oxford, Oxford University Press, 1992.

BEEMAN William O. : « Middle East » [Le Moyen-Orient], Cambridge guide to world theatre, Cambridge University Press, Cambridge [England] : New York, 1988.

BEIJER Agne et CARLSON Harry Gilbert : « About Theatre History » [Sur l'histoire du théâtre], Educational Theatre Journal, Vol. 12, No: 2 (pp. 79-85), 1960, https://doi.org/10.2307/3204608

BENEDETTI Jean : *Stanislavski et l'acteur*, Bloomsbury Methuen Drama, New York, 1982.

BEŞİKTAŞLIYAN Nışan : ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԴԷՄՔԵՐ [Taderagan Temker - Figures de théâtre], Erevan, 1968.

BRECHT Bertolt : *Epik Tiyatro* [Théâtre épique], Istanbul Agora Kitaplığı, 2011.

————————: *Gesammelte Werke - Collected Works*, B. 16, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1976.

BRAUN Edward : *Meyerhold On Theatre* [Meyerhold sur le théâtre], New York: Hill and Wang, 1969.

BRONSYANTS Berç : *Les débuts du théâtre arménien à Tiflis*, (Թաւրոն (Թիֆլիս) [Tadron Tiflis - Théâtre de Tiflis], no: 1, 1893.

CANKARA Murat : İmparatorluk ve roman: Ermeni harfli Türkçe romanları Osmanlı Türk edebiyat tarih yazımında konumlandırmak [L'empire et le roman : positionnement des romans turcs

en écriture arménienne dans l'historiographie littéraire turque ottomane], thèse de doctorat non publiée, Ankara İhsan Doğramacı Bilkent University, 2011.

CARLSON Marvin : *Theater : A very Short Introduction* [Théâtre : une très courte introduction], Oxford, Oxford University Press, 2014.

CHARLTON Henry Buckley : *Castelvetro's Theory of Poetry* [La théorie de la poésie de Castelvetro], Palala Press, 2016.

ÇALGICIOĞLU Boğos : *19. yüzyıl Osmanlı Temaşa Sanatının Başlangıcından 1946'ya Ermeniler* [L'art théâtral ottoman du XIXe siècle, des origines à 1946 Arméniens], 2002.

FAROQHI Suraiya et OZTURKMEN Arzu (ed.) : *Celebration, Entertainment and Theatre in Ottoman World* [Célébration, divertissement et théâtre dans le monde ottoman], India: Seagull Books, 2014.

FRAME Murray : *School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia* [L'école des citoyens : Théâtre et société civile dans la Russie impériale], New Haven: Yale University Press, 2006.

ÇAKIR Ömer : *Türk Edebiyatında İlk Kadın Tiyatro Yazarı M.F.(Madam Flori) ve Eseri « İşte Alafranga » (Madam Flori, Nasıl Mustafa Fahri Oldu?)* [La première femme auteur de théâtre dans la littérature turque M.F. (Madame Flori) et son œuvre « İşte Alafranga » (Comment Madame Flori est devenue Mustafa Fahri ?)], ResearchGate, (https://www.researchgate.net/)

ÇİNKO Merve Arslan: « Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Istanbul/Gedikpaşa'da bir Yapı Adasının 19. Yüzyıldan Cumhuriyete Değişiminin İrdelenmesi: « Tiyatrodan Mektebe... » » [Analyse de la transformation d'un îlot de construction à Istanbul/Gedikpaşa du XIXe siècle à la République à la lumière des documents d'archives ottomans : « Du théâtre à l'école... »], İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi, No. 7, 2020, 6-30, 10.32325/iaad.2020.3

DER ASDVADSADIRYANTS Hayk : բառարան Հայ կենսագրության [Pararan Hay Gersagutyun - Dictionnaire biographique arménien – de 1441 à 1904], lettre A, Tiflis, 1904.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève (ed.) : *Théâtres d'Asie et d'Orient : Traditions, rencontres, métissages*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang. 2012.

FULCHIGNONI Enrico et CROWLEY Una : *Oriental Influences on the Commedia dell' Arte* [Influences orientales sur la Commedia dell' Arte], Asian Theatre Journal, Volume 7, no 1, pp. 29-41, 21/1990 https://www.jstor.org/stable/1124035?origin=crossref

GITRE Carmen M. : « The Dramatic Middle East : Performance as History in Egypt and Beyond » [Le Moyen-Orient dramatique : la performance en tant qu'histoire en Égypte et au-delà], octobre 2015 History Compass 13(10):521-532 DOI:10.1111/hic3.12281

GÜLLÜ Fırat : *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi* [La Compagnie Vartovyan et les Nouveaux Ottomans : Une Initiative Théâtrale Politique Multiculturelle Propre à l'Empire Ottoman], bgst yayınları, Istanbul, 2008.

HAKHVERDIAN Levon : « Armenia », dans *the World Encyclopedia of Contemporary Theatre* [Arménie, l'encyclopédie mondiale du théâtre contemporain], Volume 1: L'Europe, (édité par Peter Nagy, Philippe Rouyer), Routledge, NewYork, 1994.

HARUTYUNYAN Ani : « The Origin of Armenian Theatre and Transformation of Theatrical Process » [L'origine du théâtre arménien et la transformation du processus théâtral], 30 Septembre 2016. https://thetheatretimes.com/origin-armenian-theatre-transformation-theatrical-process-part-ii/

HOVHANNISYAN Henrik : Հայ թատրոնի պատմություն xix դար [Hay tadroni batmutyun xix dar -Histoire du théâtre arménien au XIXe siècle], Erevan, Nairi Hradaragçutyun, 2010.

HUGO Victor : *William Shakespeare*, Librairie Internationale, Paris, 1864.

HULL Loraine S. : *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull A Practical Guide For Actors. Teachers And Directors* [La méthode Strasberg telle qu'enseignée par Lorrie Hull, un guide pratique pour les acteurs. Enseignants et Directeurs], Hull-Smithers, 2004.

IBSEN Henrik : *Letters*, 15 avril 1866.

İZRAİL Nesim Ovadia : *Düşler Sahnesinde* [Sur la scène des rêves], Istanbul bgst yayınları, 2022.

KEMAL Namık : *Celâleddin Harzemşah*, édité par Hüseyin Ayan, Istanbul, Hareket Yayınları, 1969.

KEMAL Namık : *Vatan Yahut Silistre* [La patrie ou Silistra], Istanbul : Bordo-Siyah, 2005.

KUSHNER Tony : *New Essays on the Art and Politics of the Plays* [Nouveaux essais sur l'art et la politique des pièces de théâtre], McFarland, 2006.

LAPCİNCİYAN Theodoros : Teotik, *Հայկական Թատրոն* [le théâtre d' Arméniens], dans Teotik Almanac 1922

LEVY Emanuel : « The Habima: Israel's National Theatre », Theatre Companies Of The World [« The Habima : Le théâtre national d'Israël », Compagnies théâtrales du monde], New York: Greenwood Press, 1986

LO Jacqueline et GILBERT Helen : *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis* [Vers une topographie de la pratique théâtrale interculturelle], The Drama Review 46, 3 (T175), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2002.

MACFARLANE Charles : *Constantinople in 1828: A Residence of Sixteen Months in the Turkish Capital and Provinces : with an Account of the Present State of the Naval and Military Power and of the Resources of the Ottoman Empire* [Constantinople en 1828 : Un séjour de seize mois dans la capitale et les provinces turques : avec un compte rendu de l'état actuel de la puissance navale et militaire et des ressources de l'Empire ottoman], Saunders et Otley, Londres, 1829.

MADATYAN Aşot : *Sahnemizin Değerleri* [Valeurs de notre scène], Aras Yayınları, Istanbul, 2022.

MALAEV-BABEL Andrei : *Yevgeny Vakhtangov – A Critical Portrait* [Evgueni Vakhtangov - Un portrait critique], Routledge, London, 2013.

MANOK Yervant Baret : *Doğu ile batı arasında San Lazzaro sahnesi: Ermeni Mıkhitarist manastırı ve ilk Türkçe tiyatro oyunları* [L'étape de San Lazzaro entre l'est et l'ouest: Le monastère arménien mekhitariste et les premières pièces de théâtre turques], Bgst yayınları, 2013.

MANUELIAN Peter : *In The Spotlight* [Sous les projecteurs], Ararat, Quarter 1 (1), 1977.

MESTYAN Adam : « *A Garden with Mellow Fruits of Refinement » Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1887-1892* [« Un jardin aux fruits moelleux du raffinement » Théâtres musicaux et politique culturelle au Caire et à Istanbul, 1887-1892], Thèse de doctorat non publiée, Central European University. Budapest, Hongrie, 2011.

NAGATA Yuzo et EGAWA Hikari : *Bir Kentin Toplumsal Tarihi Açısından Osmanlı'nın Son Döneminde Istanbul'da Tiyatro ve Çevresi* [Le théâtre et ses environs à Istanbul à la fin de la période ottomane du point de vue de l'histoire sociale d'une ville], Istanbul : Dergâh Yayınları, 2021.

NARBEY, Khoren Kalfayan : *Alafragna*, Préface, Comédie en 5 actes, Teotosia, 1862.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO Vladimir: *My Life in the Russian Theatre* [Ma vie dans le théâtre russe], New York: Theatre Arts Books, 1964.

PARLAKIAN Nishan et COWE S. Peter (ed.) : *Modern Armenian Drama An Anthology* [Anthologie du théâtre arménien modern] Columbia University Press, 2001.

PARLAKIAN Nishan : « Evgenii Vakhtangov : Our Man in Moscow » [Notre homme à Moscou], Ararat, Vol X, No: 2, 1969.

PAVIS Patrice : *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* [Dictionnaire du théâtre : Termes, concepts et analyses], Canada, University of Toronto Press, 1998.

PEKMAN Yavuz : « Dolmabahçe Saray Tiyatrosu » [Théâtre du palais de Dolmabahce], *Geçmişten Günümüze Istanbul Tiyatroları Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi (*Théâtres d'Istanbul d'hier à aujourd'hui Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş et environs), Volume II, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011.

PIGNARRE Robert : *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France. Collection « Que sais-je ? », 1967.

SARKISYAN Parsegh : Երկ Հարուրամյա Կրագան Կորզունություն Եվ Նշանավոր Կորզիշներ [Yerk Haruramya Grakan Gorzunutyun Yev Nışanavor Gorzişner - 200 ans d'activités littéraires et d'activistes célèbres], Venedıgo Mıhtiratyan Miyapanutyan (Congrégation Mekhitariste de Venise), Chapitre 11, Tadron (Théâtre), Venise, 1905.

SAGLIA Diego : « Theatre, Drama, and Vision in the Romantic Age : Stages of the New » [Théâtre, drame et vision à l'époque romantique : les étapes du nouveau.], *The Oxford Handbook of European Romanticism* Paul Hamilton (ed.), (Oxford Handbooks Online), 2016, https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199696383.013.38 pp. 752-770

SCHECHNER Richard : « Working With Live Material: An Interview With Lee Strasberg » [Travailler avec du matériel vivant : Entretien avec Lee Strasberg], Tulane Drama Review, vol. 9, no.l, fall 1964.

SEVENGİL Refik Ahmet : *İlk Türkçe Piyes Nasıl Temsil Edildi?* [Comment la première pièce de théâtre turque a-t-elle été représentée ?] (PDF). Journal Vakit, 27 février 1930.

————————: *Meşrutiyet Tiyatrosu* [Théâtre dans le period Monarchie constitutionnelle], Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Istanbul, 1968.

SORBA Carlotta : *Le « mélodrame » du Risorgimento, Théâtralité et émotions dans la communication des patriotes italiens*, dans Actes de la recherche en sciences sociales 2011/1-2 (n°

186-187) https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-12.htm?contenu=article#no2

————————: Lecture « Opera Glasses: approaching 19th century history through the lens of theatre » [Conférence « Les lunettes de l'opéra : aborder l'histoire du 19e siècle à travers le prisme du théâtre »] à l'Institut universitaire européen, 25 octobre 2023, https://www.eui.eu/events?id=558301

STAMATOPOULOU-VASILAKOU Chrysothemis : « Greek Theatre in Southeastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961 », [Le théâtre grec en Europe du Sud-Est et en Méditerranée orientale de 1810 à 1961], Journal of Modern Greek Studies 25, no. 2, 2007.

STANISLAVSKI Konstantin : *My Life in Art*, Routledge, 2008.

STEPANYAN Karnik : *Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության* [Aperçu de l'histoire du théâtre d'Arménie occidentale], Volume 1 et 2, Erevan : Académie des sciences de l'Arménie socialiste soviétique, 1969.

————————: « Vartovyan Tiyatrosu (1872-1876) », *Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության*, [Aperçu de l'histoire du théâtre d'Arménie occidentale], Vol 2, 1969, Académie des sciences de l'Arménie socialiste soviétique, Erivan, pp. 47-72. Traduit de l'arménien oriental par Kayuş Çalışman., http://art-izan.org/kulturel-cogulcu-tiyatro-1/vartovyan-tiyatrosu-1872-1876

SÜLOŞ Melis : « Performance as Politics of Westernization in the Late Ottoman World » [La performance comme politique d'occidentalisation dans le monde ottoman tardif], *Celebration, Entertainment and Theatre in Ottoman World*, Suraiya Faroqhi and Arzu Öztürkmen (ed.), India: Seagull Books, 2014.

TAVİTYAN Sımbat : Թատերարվեստը և Հին Հայերը [L'art du théâtre et les anciens Arméniens], dans Teotik Almanac, 1922.

TERZİBAŞYAN : Էջ Թբիլիսիի հայկական թատրոնից [Eç Tbilisii haygagan tadroni - Une page du théâtre arménien de Tiflis], Hagop Ayvaz Kulis Theatre Magazine, Istanbul, 1 novembre 1971.

TÜTÜNCÜYAN Sarkis (Şarasan) : *Türkiye Ermenileri sahnesi ve çalışanları* [La scène des Arméniens de Turquie et ses membres], bgst yayınları, 2008.

USLU Mehmet Fatih : *Çatışma ve müzakere : Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice dramatik edebiyat* [Conflit et négociation : Littérature dramatique en turc et en arménien dans l'Empire ottoman], Istanbul İletişim Yayınları, 2014.

————————: « Istanbul'da Modern Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi », [Naissance et développement du théâtre moderne à Istanbul], Istanbul Ansiplopedisi), Vol 7, 2015, https://Istanbultarihi.ist/285-Istanbulda-modern-tiyatronun-dogusu-ve-gelisimi#sdfootnote39sym,

VENDROVSKAYA Lyubov and KAPTEREVA Galina : Evgeny Vakhtangov, Progress Publishers, Moscow, 1982.

WILMER Steve E. : « Reifying Imagined Communities : Nationalism, Post-Colonialism and Theatre Historiography » [Réifier les communautés imaginées : Nationalisme, post-colonialisme et historiographie théâtrale], Nordic Theater Studies, Vol. 12, 1999.

WILSON Peter (éd.) : *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies : Documentary Studies* [Le théâtre grec et les festivals : Études documentaires : Études documentaires]. Chapitre 1 : I. Festivals et artistes : quelques nouvelles perspectives. Oxford University Pres, 2007.

WORRALL Nick : *Modernism To Realism On The Soviet Stage: Tairov -Vakhtangov – Okhlopkov* [Du modernisme au réalisme sur la scène soviétique : Tairov -Vakhtangov – Okhlopkov], Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

YEREMYAN Aram : *ռուսահայ թատրոնի պատմութիւնը, սկիզբից մինչեւ 70 - ական թուականը, պատմա - քննադատական տեսութիւն* [Rusahay tadroni badmutyuni sgizpits minchev 70 - agan tvgkani, batma - knnatatagan desutyun - L'histoire Du Théâtre Russian Armenians, Du Début Aux Années 70, Histoire - Vue Critique], Բազմավէպ (*Pazmaveb*), vol 21, julliet – aout, no 7-8, 1935.

YON Jean-Claude : *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Collection U, Armand Colin, 2010

————————: *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre,* Paris, Aubier, 2012

YÜTZCHAK Kerem : « The Greek-Jewish Theater in Juedo Spanish, ca. 1880-1940 » [Le théâtre judéo-grec en espagnol Juedo, vers 1880-1940], Journal of Modern Greek Studies, 14:1 : 31-45, 1996.

ZAMAN Erdem Beliğ : « Türk Yahudileri Türk Tiyatrosunun neresindedir ? Tanzimat'a kadarki tiyatromuzda Türk Yahudileri » [Où sont les Juifs turcs dans le théâtre turc ? Les Juifs turcs dans notre théâtre jusqu'aux Tanzimat], Journal Şalom, Istanbul, le 6 octobre 2021. https://www.salom.com.tr/haber/119930/turk-yahudileri-turk-tiyatrosunun-neresindedir

ZEKİYAN Levon Boğos : *Venedik'ten Istanbul'a Modern Ermeni Tiyatrosu'nun İlk Adımları* [Les premiers pas du théâtre arménien moderne de Venise à Istanbul], bgst yayınları, Istanbul, 2013.

Russie et Caucase

BEKES Şaliko : *Di nava dîroka Kurdên Soviyêtê de ewil Elegezê çanda teatroyê di nav me de pêş xist...* [Dans l'histoire des Kurdes soviétiques, Elegeze a été le premier à développer la culture théâtrale parmi nous...) (interview par : Hekim Kılıç - Ayşan Sönmez], Mimesis Theatre Revue de traduction et de recherche, 2015, Istanbul. https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/saliko-bekes-di-nava-diroka-kurden-soviyete-de-ewil-elegeze-canda-teatroye-di-nav-me-de-pes-xist/

https://www.mimesis-dergi.org/2015/11/saliko-bekes-di-nava-diroka-kurden-soviyete-de-ewil-elegeze-canda-teatroye-di-nav-me-de-pes-xist/

CUINET Vital *: La Turquie d'Asie: géographie administrative, statistique, descriptive et raisonée de chaque province de l'Asie-Mineure*, 4 vols., Paris, 1890-95.

ÇETİNOĞLU Sait : « Rahip Ambrosios Kalfayan'ın (A. Calfa) Eğitim tarihine Katkıları » [Contributions du prêtre Ambrosios Kalfayan (A. Calfa) à l'histoire de l'éducation], HyeTert, 05.07.2018, Rahip Ambrosios Kalfayan'ın (A. Calfa) Eğitim tarihine Katkıları – HyeTert

DREANO Bernard : *Guerres et paix au Caucase. Empires, peuples et nations*, Non-Lieu, Paris, 2009.

ENGLERT Sai : « Yahudi İşçi Birliği'nin yükselişi ve düşüşü » [L'ascension et la chute de l'Union juive du travail], Avlaremoz, 2018.

https://www.avlaremoz.com/2018/06/03/yahudi-isci-birliginin-yukselisi-ve-dususu-sai-englert/

FIGES Orlando : *Natasha's Dance : A Cultural History of Russia* [La danse de Natacha : une histoire culturelle de la Russie], Penguin. 2003.

GALSTYAN Garik : *La géopolitique de la Russie dans la région Caspienne : évolution des intérêts - rivalités anciennes, enjeux nouveaux*, Revue des Études Slaves Année 2006 77-3

GERY Catherine : *L'Autre caucasien dans la littérature russe, de Pouchkine à Makanine*, 23 mars 2016, HAL Id: hal-01292878 https://inalco.hal.science/hal-01292878.

HAULE Sébastien : *Les fonds sur l'histoire du caucase au XIXe siècle dans les archives du service historique de l'armée de terre*, Cahiers du Russe, 45/1-2 | 2004, Stratégies impériales, Les fonds sur l'histoire du caucase au XIXe siècle dans les archives du service historique de l'armée de terre (openedition.org), 2004.

HOESLI Eric *: A la conquête du Caucase : épopée géopolitique et guerres d'influence*, Ed. des Syrtes, août 2018.

KARAMZIN Nikolai Mikhailovich : *Letters of a Russian Traveler, 1789-1790: An Account of a Young Russian Gentleman's Tour through Germany, Switzerland, France and England* [Lettres d'un voyageur russe, 1789-1790 : Récit du voyage d'un jeune gentleman russe à travers l'Allemagne, la Suisse, la France et l'Angleterre], Literary Licensing, 2011.

MAKSOUDIAN Krikor : *Armenian Communities In Eastern Europe* [Communautés arméniennes en Europe de l'Est], dans The Armenian People From Ancient To Modern Times - Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century, Richard G. Hovannisian (ed.), Vol II, MacMillan Press Ltd., 1997.

SMITH Eli : *Researches of the Rev. E. Smith and Rev. H.G.O. Dwight in Armenia: Including a Journey Through Asia Minor, and Into Georgia and Persia, with a Visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas* [Recherches du Révérend E. Smith et du Révérend H.G.O. Dwight en Arménie : y compris un voyage à travers l'Asie Mineure, en Géorgie et en Perse, avec une visite aux chrétiens nestoriens et chaldéens d'Oormiah et de Salmas], Volume 1. Boston: Crocker & Brewster, 1833.

SUNY Ronald Grigor : *Looking Toward Ararat: Armenia in Modern History* [Vers l'Ararat : L'Arménie dans l'histoire moderne], Bloomington : Indiana University Press, 1993.

————————: « Eastern Armenians Under Tsarist Rule » [Les Arméniens de l'Est sous le régime tsariste], *The Armenian People From Ancient To Modern Times - Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century*, Richard G. Hovannisian (ed), Vol II, MacMillan Press Ltd., 1997.

SYMANIEC Virginie : « Les écritures théâtrales du Caucase », dans *Théâtres d'Asie et d'Orient Traditions, rencontres, métissages*, Ève Feuillebois-Pierunek (ed.), P.I.E. Peter Lang, Allemagne, (341-359), 2012.

TERNON Yves : *Les Arméniens*, Points, 1996

Périodiques

Agos (Istanbul, en turc et arménien) (depuis 1996)
Ararat (New York, en anglais) (1964-1988)
Avlaremoz (Istanbul, en turc) (depuis 2016)
Basiret (Istanbul, en turc ottoman) (1870-1908)
Hayal (Istanbul, en turc ottoman) (1873-1877)
Haygagan aşkharh (Tiflis, en arménien) (1868-1869)
Hérodote (Paris, français) (depuis 1976)
Jamanag (Istanbul, en arménien) (depuis 1862)
Journal de Constantinople (Istanbul, en français) (1846-1866)
Kulis (Istanbul, en arménien) (1946-2016)
La Colombe du Massis (Paris et Théodosie, en arménien et français) (1855-1865)
Murç (Tiflis, en arménien) (1903-1905)
Pazmaveb (Venise, en arménien) (depuis 1843)
Şalom (Istanbul, en turc) (depuis 1947)
Tiyatro (Istanbul, en turc ottoman) (1874-1875)
Tadron (Istanbul, en arménien) (1873-1878)
Tadron (Tiflis, en arménien) (1893-1896)
Vakit (Istanbul, en turc) (1875-1959)
La Turquie (Istanbul, en français) (1866-1890)